VERZEICHNISS MEINER KUPFERSTICHSAMMLUNG ALS LEITFADEN ZUR GESCHICHTE DER KUPFERSTECHERKUNST UND MALEREI

Johann Gottlob von QUANDT





VERZEICHNISS

MEINER

KUPFERSTICHSAMMLUNG

ALS

LEITFADEN

ZUR

GESCHICHTE DER KUPFERSTECHERKUNST UND MALEREI

VON

JOHANN GOTTLOB VON QUANDT.

LEIPZIG
RUDOLPH WEIGEL.
1853.

KUPFERSTICHVERZEICHNISS.

VERZEICHNISS

MEINER

KUPFERSTICHSAMMLUNG

ALS

LEITFADEN

ZUR

GESCHICHTE DER KUPFERSTECHERKUNST
UND MALEREI

VON

JOHANN GOTTLOB VON QUANDT.

NEBST EINER KUPFERTAFEL.

LEIPZIG,
RUDOLPH WEIGEL
1853.

Die Auflage dieses Buches ist auf 220 Exemplare beschränkt worden.



INHALTSANZEIGE.

Heydeck. A. Zingg. A. W. Böhme. C. Fohr. Amsler. Anton Krüger. F. Stölzel. J. Caspar. M. Steinla. E. Mandel. A. Glaser. Jakob Felsing.

Nach den Malern geordnet: P. O. Runge. F. Overbeck. Peter von Cornelius. Joseph Führich. W. von Kaulbach. C. Vogel von Vogelstein. Philipp Veit. Julius Schnorr von Carolsfeld. E. Neureuther. A. Schrödter. C. F. Lessing. Theodor Hildebrandt. Eduard Steinbrück. Eduard Bendemann. G. H. Näke. Carl Peschel. Kunstvereinsblätter. Heinrich Maria Hess. Die Frescogemälde der königl. Allerheiligen-Hofkapelle zu München. Hieran schliessen sich folgende Werke: Graf Athanasius A. Raczynski. Verzeichniss der Kupferstiche zu diesem Werke. P. von Cornelius, Entwürfe zu den Fresken der Friedhofshalle. Die Glasgemälde der neuerbauten Mariahülf-Kirche in der Vorstadt Au zu München.

Mappe VIII.

Seite 112—116.

Oberdeutsche und altniederländische Schule.

Geschichtliche Einleitung. Das Verzeichniss der altniederländischen und holländischen Meister siehe in den Zusätzen. An diese Mappe schliesst sich das Prachtwerk: *Châsse de S. Ursule par Jean Memling.* Geschichtliches.

Mappe IX.

Seite 117—131.

Niederländer und Holländer, nach den Malern geordnet: Johan van Eyck. Geschichtliches. Melchior Lorch. Gebrüder Wierex. Blätter berühmter Meister, welche zugleich Kupferstecher waren: Lucas van Leyden. Albrecht Claas von Utrecht. Heinrich Goltzius. Johann Müller. Franz Floris. Theodor de Bry. Nic. de Bruyn. Niederländische Kupferstecher, die nicht zugleich Maler waren, oder deren Gemälde doch unbekannt geblieben sind: Thiery van Star. Heinrich Goudt. Joh. van de Velde. Cornelius Visscher. Jonas Suyderhoef. S. Munykhuysen. J. Houbraken. A. van Dyck. Lucas Vorsterman. Blätter nach den Malern geordnet: Peter Paul Rubens. Geschichtliches. J. Jordaens. Gerhard Dow.

Mappe X.

Seite 131—174.

Einleitung. Wechselwirkungen von Malerei und Kupferstecherei. Malerische Radirungen. Holländer, Niederländer und Deutsche. Paul Rembrandt. Peter van Laar. Simon de Vlieger. Paul Potter. Albert Kuyp. Joh. Heinrich Roos. Carl du Jardin. Joh. van Aken. Jacob Ruisdael. Adrian van Ostade. Anton Waterloo. Aldert van Everdingen. Herman van Swanevelt. Thomas Wyck. Nicolas Berghem. Cornelius du Sart. D. Teniers. Adrian van der Kabel. Joh. Both. Alb. Flamen. Peter Lastman. Joh. Lutma. J. G. van Vliet. F. Reich. Claude le Lorrain, biographische Skizze. Jean Jacques de Boissieu. Christ. Wilhelm Ernst Dietrich. F. Reclam. C. Nathe. Director Bergler. J. C. Reinhardt, biographische Skizze. J. Mechau. *Les rues pittoresques de l'Italie.* J. A. Koch, biograph. Skizze. A. Riedel. Ph. Veit. C. Frommel. J. A. Klein. Peter Hess. Albr. Adam. F. Helmsdorf. F. Preller. Ludwig Richter.

Mappe XI.

Seite 174—188.

Französische Schule.

Charakteristik. Jean Duvet. Marc Duval. Leonard Thiry. Jacques Callot. Claude Mellan. Jean Morin. Gerhard Edelinck. (NB. Unter dessen Werken befindet sich hier No. 1526 *la sainte famille* in einem ersten Druck vor dem Wappen.) Gilles Rousselet. Francois de Poilly. Robert Nanteuil. Gerard Audran. Benoit Audran. Nicolas Pitau. Antoine Masson. Louis Simonneau. Die Dorigny's. S. den Nachtrag. Jean Mariette. Pierre Drevet. Pierre Imbert Drevet der Sohn. Jean Jacques Balechou. Jacques Firmin Beauvarlet. Charles Clement Bervic. Le Baron August Boucher Desnoyers. P. Mercurj. Jules Francois. E. Conquy. Henriquel Dupont. H. Prudhomme. Achille Martinet. L. Calamatta. Aristide Louis. Anhang. Peter van Schuppen. Francois Vivares. Nach Nicolas Poussin. Die Maler sind durch das Namenregister aufzufinden.

EINLEITUNG.

Die Kupferstichsammlung, deren Verzeichniss wir den Kunstfreunden hier überliefern, entstand durch Kunststudien, zu welchen ich mich von frühester Jugend hingezogen fühlte. Ich verdanke dieser Sammlung daher die genussreichsten Stunden meines Lebens. Beides würde nicht stattgefunden haben, wenn ich diese Kunstschätze ererbt oder im Ganzen gekauft hätte, denn das Sammeln selbst gewährt mehr Freude und Einsicht, als der Besitz eines grossen Museums, zu welchem wir auf einmal gelangen, und daher wünsche ich, dass diese Sammlung nach meinem Tode aufgelöst werde und die einzelnen Blätter als Atome in andere Sammlungen übergehen, mit anderen Kunstwerken von Neuem in einen Lebensverband treten und Nutzen und Vergnügen gewähren mögen, denn nur durch Wirksamkeit hat ein Ding wirkliches Daseyn.

Hierdurch wird meine Weise, mich dieser Kunstwerke zu erfreuen, über meine Lebenszeit hinaus fortgesetzt; denn es war für mich nicht etwa, diese Blätter mein zu nennen, das grösste Vergnügen, wie dies bei Raritätenkrämern der Fall ist, sondern auch Anderen durch Betrachtung derselben einen Genuss zu bereiten; wie denn jede gemeinschaftliche Freude eine vielfältigere und grössere ist, als die einsam egoistische. Der Besitzer von Kunstschätzen hat noch immer vor anderen den Vorzug, der Verwahrer eines Gemeinguts zu seyn, denn ein solches sind Kunstwerke in der That.

Eben so sehr wünsche ich auch, wenn es Zeit und Umstände erlauben, dass in meiner Vaterstadt Leipzig, wo ich den ersten Grund zu dieser Sammlung legte, solche unter Leitung meines und der Kunst wahren Freundes, Herrn Rudolph Weigels, versteigert würde.

Einen zweiten grossen Gewinn führt der gemeinschaftliche Genuss von Kunstwerken mit sich, und dieser ist die gegenseitige Anregung zum Nachdenken. Zwar setzt die Freude an einem bildlichen Kunstwerke



schon immer einige geistige Thätigkeit voraus, selbst bei einsamer Betrachtung und stiller Versenkung in dasselbe, aber in einem höheren Grad steigt die Thätigkeit des Geistes durch gegenseitige Mittheilung, denn alsdann wird uns erst, was wir fühlen und denken, recht klar. Daher habe ich es mir auch nicht versagen können, mancherlei Betrachtungen in das Verzeichniss einzuweben.

Das Interesse am Geschichtlichen ist jedoch bei den meisten Kunstliebhabern das vorherrschende, wie ich oft zu bemerken Gelegenheit hatte, obwohl es bei mir dem ästhetischen Vergnügen nachsteht. Jener Neigung habe ich zu entsprechen gesucht und die Blätter meiner Sammlung historisch geordnet, jedoch dabei auch nicht völlig meine Vorliebe, in jedem Kunstwerke die Idee und in der Kunstgeschichte den Entwickelungsgang des Menschengeistes zu erkennen, verleugnet.

Es ist diese Sammlung unter zwei Gesichtspunkten zu betrachten: der eine, in wie fern sie insbesondere zur Geschichte der Kupferstecherkunst Belege giebt, und der andere, wie sich durch vorzügliche Kupferstiche die geistige Entwickelung in der Geschichte der Künste, hauptsächlich der Malerei und Plastik, darlegen lässt.

Dadurch, dass wir die altdeutsche und niederländische Kupferstecherschule der italienischen vorausgehen lassen, wollen wir nicht andeuten, dass jener das Recht der Erstgeburt zukäme. Der Streit über die Primogenitur ist hier unnütz, denn diese begründet keinen Vorzug, der nur darauf beruhen könnte, dass in der einen oder anderen Schule Vorzüglicheres geleistet wurde, was durchaus nicht behauptet werden darf, weil jede Nation in ihrem Charakter Treffliches hervorbrachte.

Nur dem Kunstgeschichtsforscher ist daran gelegen zu erfahren, in welchem Lande zuerst eine Erfindung gemacht wurde. Zani beschränkt die Geschichte des Metallstichs auf die Erfindung des Abdrucks von Metallplatten, denn in Erz hat man schon in den frühesten Zeiten gegraben, weshalb, sich an den Buchstaben haltend, Ottley behauptet, dass schon die Israeliten in Metall gruben und folglich die Kupferstecherei bereits zu Arons Zeit erfunden war. Duchesne nennt dies mit Recht mehr einen Scherz, als eine geschichtliche Entdeckung. Bisher haben die Italiener behauptet, dass sie an der Krönung der heiligen Jungfrau, welche *Maso Finiguerra* gestochen haben soll, den ältesten Abdruck einer Metallplatte aufzuweisen hätten, denn allerdings musste der Abdruck dieses Stichs bald nach dessen Vollendung gemacht worden seyn, weil kein Abdruck gemacht werden kann, wenn die Schwärze in die gestochenen Linien der Metallplatte eingeschmolzen ist. Vasari sagt, dass Finiguerra die gestochene Platte in Erde abgeformt, diese Erdform sodann in Schwefel abgegossen und von dem Schwefelabguss, der mit Lampenschwärze bestrichen wurde, vermittelst einer Walze, auf ange-



feuchtetes Papier, Abdrücke gemacht habe, welche Federzeichnungen glichen.

Man hat auf die Umkehrung der Schrift, wie diese zwischen Platte und Abdruck wechselt, zu wenig bei der Untersuchung, wie Maso Finiguerra die Abdrücke gemacht, haben soll, geachtet und doch ist dies ein sehr wichtiger Umstand.

Folgendes Schema wird die Sache verdeutlichen.

Metallplatte worauf	*A B C* würde auf
der Erdform	*C B A*,
dem Schwefelabguss	*A B C*,
dem Abdruck auf Papier	*C B A* geben.

Da nun auf dem Abdruck auf Papier, welchen der Abbé Zani entdeckt hat, die Schrift von der rechten nach der linken Hand gerichtet ist, also umgekehrt steht, so könnte dieser Abdruck, auf die von Vasari beschriebene Weise, von Maso gemacht worden, wohl aber auch unmittelbar von der Platte abgedruckt seyn, wobei die Schrift ebenfalls umgekehrt ausgefallen wäre. Es ist unbegreiflich, warum Maso oder ein anderer italienischer Niellist nicht auf den Einfall kam, die gestochenen Platten unmittelbar abzudrucken.

Einige Kunstkenner haben obiges Verfahren für unmöglich und die Schwefelabgüsse für zu zerbrechlich gehalten, um davon Abdrücke machen zu können. Herr Chr. Schuchardt in Weimar hat aber den gelungenen Versuch angestellt, gestochene Kupferplatten in Schwefel abzugiessen und davon Drücke abzuziehen, und dadurch die Möglichkeit von Schwefelabgüssen bewiesen. (Kunstblatt zum Morgenblatt No. 12. 1846.)

Hierbei hat man aber nicht auf den Wechsel von Rechts und Links Rücksicht genommen. Lanzi und Duchesne, auch Herr Doctor Förster, haben nicht erwogen, dass die Schrift eben auch verkehrt wird, mag die Platte, auf der die Schrift richtig steht, unmittelbar auf Papier, oder vermittelst einer Erdform und eines Schwefelabgusses, abgedruckt werden.

Der Abdruck, welcher sich in Paris befindet, ist also nach obigem Schema unmittelbar von der Metallplatte oder vermittelst einer Erdform und einer Schwefelform, wie Vasari es beschreibt, hervorgebracht. Herr Duchesne ainé hatte die überaus grosse Güte, mir den Abdruck von der Krönung der Maria ganz in der Nähe durch ein Vergrösserungsglas zu zeigen. Die allerzartesten Striche hat der Abdruck wiedergegeben, und wenn solcher auf die Weise hervorgebracht ist, wie Vasari beschreibt, so ist es dem Künstler geglückt, einen vollkommenen Schwefelabguss zu erlangen, was nach den Experimenten des Herrn Schuchardt zwar schwer, aber nicht unmöglich ist. Was die Schwärze des Abdrucks betrifft, so ist solche milder als die, deren sich alte deutsche Stecher bedienten, allein es kann dies nicht der Schwäche des Drucks zuge-

schrieben werden, weil kein Strich fehlt. Das Papier, wie ich genau vermittelst eines Vergrösserungsglases sehen konnte, hat eine sammetartige Oberfläche, wenigstens nicht die Glätte, welche durch den Druck einer polirten Metallplatte entsteht. Man könnte jedoch fragen, warum haben die italienischen Goldschmiede eine so beschwerliche Weise, ihre Stiche abzudrucken, angewendet, da solche nicht den Vortheil gewährte, einen Abdruck hervorzubringen, der Bilder und Schrift nicht umwendete?

Finiguerra hatte für die Taufcapelle St. Giovanni in Florenz Niellen verfertigt, wovon das eine ihm im Jahre 1450 bezahlt wurde. (*Gaye, Carteggio d'Artisti T.* 1. 1839. *p.* 112.) Die Worte lauten: *Pace d'Argento dorata smaltata e niellata, di peso di O.* 55. *d.* 11. *si fa per la chiesa di S. Giovanni per Tommaso di Finiguerra orafa, e se li paga a ragione di Fiorino uno largo l'oncia; costò in tutto fiorini* 66, 1. Man nahm nun ohne Weiteres an, dass die Krönung der Maria, welche sich in Paris auf der Bibliothek befindet, ein Abdruck von jener sodann niellirten Platte sey, welche Finiguerra für die Kirche S. Giovanni gefertigt und 1450 bezahlt bekommen hatte, und gründete darauf die Behauptung, Maso Finiguerra habe schon vor 1450 erfunden, Metallplatten vermittelst Erdformen und Schwefelabgüssen abzudrucken. Es liegt aber hier noch Vieles im Dunkeln. Man hat nicht untersucht, ob sich schon an den Schwefelabgüssen zeigt, dass solche mit Lampenschwärze abgedruckt wurden, ja es ist selbst ungewiss, ob die Schwefelabgüsse, wovon den einen Herr Durazzo besass, den er vom Abt Gori erhielt, und der andere, welcher sich in der Sammlung des Herrn Serrati in Livorno befand, von einer Platte genommen wurden, welche Maso Finiguerra gestochen und niellirt hat. Selbst angenommen, dass die Erzählung des Vasari wahr wäre, so würde sie nicht beweisen, dass Finiguerra die Kunst erfunden hat Metallplatten auf Papier abzudrucken, sondern vielmehr das Gegentheil; denn Vasari sagt ja, dass Maso Finiguerra die Abdrücke durch Schwefelabgüsse und nicht durch unmittelbares Abdrukken der Metallplatten hervorgebracht hat. Finiguerra wäre also der Erfinder des Schwefelabdrucks, aber nicht des Abdrucks von Metallplatten. Wir müssen die Kunstfreunde auf eine sehr scharfsinnige Schrift des Baron Rumohr aufmerksam machen: „Untersuchung der Gründe für die Annahme: dass Maso di Finiguerra Erfinder des Handgriffs sei, gestochene Metallplatten auf genetztes Papier abzudrucken." Leipzig. R. Weigel. 1841. in 8. Wie Rumohr in dieser Schrift beweist, findet sich unter den Nielli, welche Maso Finiguerra für die Kirche S. Giovanni zu Florenz arbeitete, kein Bild, welches eine Krönung der Maria vorstellt, und folglich ist jener Abdruck auf Papier, eine Krönung der Jungfrau Maria darstellend, nicht von einer für St. Giovanni von Maso gestochenen und niellirten Platte entnommen.

Hierdurch aber haben die Italiener den Process noch nicht verloren. Es folgt weiter nichts daraus, als dass man keine Nachricht über ein Niello, die Krönung der Jungfrau darstellend, findet, welches Finiguerra für die Kirche St. Giovanni gefertigt hätte. Baron Rumohr vermuthet, dass diese Krönung der Jungfrau ein Niello des Matteo Dei sey, der ein Zeitgenosse des Maso Finiguerra war. Mag nun die Platte, von welcher ein Abdruck in Paris zu sehen ist, sich unter den Kostbarkeiten der Kirche St. Giovanni jemals oder niemals befunden haben; mag erwiesen werden, dass auch das Niello, welches sich gegenwärtig im Florentiner Museum befindet und eine Krönung der Jungfrau darstellt, ebenfalls nicht von Maso Finiguerra gestochen wäre: so ist doch durchaus nicht zu leugnen, dass das oft erwähnte Blatt ein sehr alter Abdruck von dem Stiche eines italienischen Meisters ist, der von dem Stecher des Niello selbst gemacht wurde. Es ist auch Rumohrs Absicht ganz und gar nicht, den Italienern die Ehre streitig zu machen, dass sie schon in der Mitte des 15. Jahrhunderts Metallplatten vermittelst Schwefelabgüssen abdruckten, nur dass die Krönung der Maria nicht von Finiguerra gestochen und abgedruckt wurde, behauptet Rumohr mit vielen gewichtigen Gründen. Auch vermuthet derselbe, dass die Deutschen früher als die Italiener die Metallplatten mit Pressen abdruckten, wozu jene durch die Erfindung der Buchdruckerpressen veranlasst wurden. Um die Weise, wie die Deutschen Metallplatten abdruckten, geheim zu halten, wurden die Papierränder abgeschnitten, weil der Plattenrand, wie sich solcher auf dem Papier abdruckt, leicht verrathen konnte, ob der Druck vermittelst eines Reibers oder einer Presse bewirkt wurde. Ich glaube wohl, dass sich an dem abgedruckten Plattenrande erkennen lässt, ob der Abdruck mit Hülfe eines Reibers oder einer Presse hervorgebracht ist, allein ich zweifle, dass es sich unterscheiden lässt, ob man eine Presse oder Walze angewendet hat. (S. Untersuchungen von Rumohr §. 4.)

Wenn nun auch die Italiener aufgeben müssen, ihrem vortrefflichen Niellisten Maso die Ehre beizulegen, der Erfinder des Metallabdrucks zu seyn, so bleiben ihnen doch unbestreitbar Antonio Pollajuolo und Andrea Mantegna, welche beide bald nach 1450 zum Behuf des Abdrucks Metallplatten stachen. Ja Pollajuolo, geb. 1426, welchen Benvenuto Cellini in seinem *Trattato dell' oreficeria* als grossen Zeichner rühmt und von ihm sagt, dass der gepriesene Finiguerra sogar nach jenes Zeichnungen Nielli gefertigt habe, könnte noch vor 1450 den Metallplattenabdruck ausgeübt haben. (S. die No. 1670 und 1674 u. s. w.) Die Ehre, welche Rumohr dem Maso Finiguerra entreisst, wendet er mit sehr gültigen Gründen dem Matteo Dei zu. Das Niello des Maso in der Kirche des heiligen Johannes wird immer als ein Bild der Leiden

des Heilandes angeführt; da sich aber nun auch ein anderes Niello in dieser Kirche befindet, welches von Matteo Dei gefertigt ist, und dieses andere Niello die Krönung der Maria darstellt, so folgt daraus, dass das Niello, welches eine Krönung vorstellt, dem Matteo Dei angehört, und das Niello, das Leiden Jesu darstellend, des Maso Arbeit ist.

Rumohr hat das Verdienst, zuerst diese Irrthümer zu enthüllen, in welche sich Alle mit Ausnahme des Benvenuto Cellini verstricken liessen, die bis jetzt über die Erfindung des Kupferdrucks geschrieben haben, weil sie von Vasari's Aussage befangen waren, der Maso als den Erfinder des Metallplattenabdrucks nennt. So viel steht indess fest, dass schon in der Mitte des 15. Jahrhunderts diese Kunst in Italien ausgeübt wurde, denn wenn der Abdruck in der Pariser Sammlung auch nicht unmittelbar von der Metallplatte gemacht, sondern vermittelst eines Schwefelabgusses hervorgebracht seyn kann, so scheint es doch unmöglich, von so grossen Platten, wie diese sind, welche Pollajuolo und Mantegna stachen, Gypsabdrücke und Schwefelabgüsse zu machen und diese zum Abdrucken auf Papier gebrauchen zu können.

Es fragt sich nun, ob nicht in derselben Zeit, und sogar noch früher, Deutsche unmittelbar von Metallplatten Abdrücke machten? Da hierüber keine vollgültigen Beweise vorhanden sind, kann auch weder das Eine, noch das Gegentheil behauptet werden, und ich spreche daher nur mein Glaubensbekenntniss aus, dass ich viele Abdrücke deutschen Ursprungs für weit älter halte, als jenen Abdruck der Pax, welcher in Paris vom Abbé Zani aufgefunden wurde.

Auf jene Passionsblätter, welche Herr von Murr nach einem Cataloge anführt, ohne sie gesehen zu haben, will ich kein Gewicht legen und ungeprüft lassen, ob solche vom Jahre 1440 und überhaupt Abdrücke von Metallplatten waren, da diese Blätter geschrottene Arbeit genannt werden, was mehr auf Holzschnitte hindeutet.

Glaubwürdiger ist von Sandrarts Aussage, welcher ein Blatt gesehen haben will, worauf ein alter Mann vorgestellt ist, der ein Mädchen liebkost. Dieser Stich soll ein Monogramm, welches dem des Hans Schäuflein gleicht, und die Jahreszahl 1455 tragen. Es ist dies Blatt nun nirgends wieder aufgefunden worden, allein deshalb doch nicht an Sandrarts Aussage zu zweifeln. Zani hält dies Blatt wegen des Monogramms ohne Weiteres für einen Stich von Schäuflein, dessen Epoche in's 16. Jahrhundert fällt, und Bartsch glaubt, dass sich von Sandrart nur in der Jahrzahl geirrt hat. Aber auch dieses unglaubliche Blatt können wir als Beweisgrund für das hohe Alter des deutschen Metallabdrucks fallen lassen. Eben so wollen wir uns nicht auf das Blatt von 1418 berufen, welches Baron von Reiffenberg in Mecheln entdeckte und das sich jetzt in der Königl. Bibliothek zu Brüssel befindet. Ein Un-

genannter bezweifelt das Alter dieses Blattes in einer Abhandlung „*Quelques mots sur la gravure au millésime de* 1418, *par C. D. B.*“, was jedoch die Richtigkeit der Jahrzahl nicht völlig umstösst; allein ein anderer Umstand macht es sehr ungewiss, ob dieses Blatt als Urkunde des Metallplattenabdrucks dieseits der Alpen angesehen werden darf, und dies ist die Unentschiedenheit; ob dieses Blatt ein Abdruck von einem Holzschnitt oder einer gestochenen Metallplatte ist.

Warum setzt Vasari selbst die Epoche der Erfindung des Abdrucks gestochener Metallplatten, welche er dem Maso zuschreibt, nicht weiter zurück, als zum Jahre 1460, was nicht einmal mit der Zeit des Stichs jenes oft erwähnten Niello's übereintrifft? Wenn man auch hieraus nichts mit Bestimmtheit beweisen, noch widerlegen kann, so zeigt sich doch in dieser Zeitangabe einerseits die Scheu, dieser Erfindung ein höheres Alter zu geben, und andererseits auch die Hartnäckigkeit, mit welcher Vasari seinem Landsmann Maso Finiguerra die Ehre vorbehalten möchte, zwar vermittelst Erdform und Schwefelabgüssen, den Metallabdruck erfunden zu haben. Vasari gedenkt daher zwar mit grosser Achtung, aber nicht in Beziehung auf den Druck, des Martino d'Anversa, womit er Schongauer meint.

Cellini dagegen erwähnt des deutschen Martin sehr in Ehren und als des ersten Goldschmiedes, welcher zum Behuf der Vervielfältigung durch den Druck in Kupfer stach, was Maso nicht that, der Bilder in Platten von edlem Metall stach, welche nicht zum Abdrucke bestimmt waren.

Cellini sagt, dass dieser wackere Deutsche, da er gesehen, dass Maso Finiguerra im Niello unübertrefflich sey, nun auch, um seine Gaben zu Anderer Frommen anzuwenden, darangegangen wäre, „in gewisse Platten von Kupfer zu stechen und habe angefangen, auf diesen den Grabstichel auf solche Weise umherzulenken, dass viel schöne Geschichten, sehr schön componirt und sehr gut und überaus meisterhaft die Schatten und das Licht beobachtet und nach der deutschen Art ausserordentlich schön wären.“ Rumohr führt diese Stelle aus dem *Trattato dell' oreficeria di B. Cellini* an, welcher sich in Handschrift in der Marciana zu Venedig befindet Cl. IV. cod. No. XLIV. Diese Stelle ist in späteren Ausgaben, wahrscheinlich aus Abgötterei vor Finiguerra, nicht aufgenommen worden.

In dieser Stelle wird also des Maso nicht als Erfinders des Metallplattenabdrucks, sondern als unübertrefflichen Niellisten gedacht, dagegen Martin Schongauer als Kupferstecher überaus gerühmt, dem schon um 1460 das Abdrucken bekannt seyn musste, weil er sonst es nicht unternommen hätte, in Kupfer zu stechen. Finiguerra stach Nielli, Martin Schongauer aber zum Druck bestimmte Platten. Wir haben daher hier

einen Beweis, dass wenigstens gleichzeitig mit den Italienern in Deutschland der Kupferdruck ausgeübt wurde. Während Maso unübertreffliche Nielli fertigte, stach Martin in Kupfer und druckte seine Stiche ab. Wie Martin durch die schönen Nielli der Italiener gereizt wurde, sich als Kupferstecher hervorzuthun, so konnten die Italiener wieder durch Martins schöne Kupferstiche, wovon die Versuchung des heiligen Antonius jenseits der Alpen einen grossen Ruf bekam, gereizt werden, solche Platten vermittelst Schwefelabgüssen abzudrucken, welche in Gold oder zum Behuf des Niello in Silber gestochen waren, so dass Martin den Italienern in der Kunst des Kupferdrucks voransging.

Es ist bekannt, wie sehr sich Bartsch in der Lebenszeit des Martin Schongauer geirrt hat. Lassen wir ihn auch nur das sechzigste Jahr erreichen, so war er in der Mitte des 15. Jahrhunderts schon in dem Alter, in welchem die meisten Künstler die höchste Meisterschaft erreicht haben, und folglich ein Zeitgenosse des Maso di Finiguerra und Matteo Dei.

Betrachten wir Martins Werke mit Aufmerksamkeit, so werden wir gewahr, dass einige das Gepräge von jugendlichen Versuchen tragen, in welchen wir jedoch das grosse Talent nicht verkennen. Wir führen als Belege hierzu an, No. 32. dieser Sammlung: „Maria im Hofe“, Bartsch No. 32.; No. 35.: „der Engel der Verkündigung“, B. No. 1.; und No. 34.: „Maria, welche den Gruss des Engels vernimmt“, B. No. 2. Sind dies nun Stiche, welche eine unausgebildete Fertigkeit verrathen, so müssen wir sie vor 1450 zurücksetzen und zwar in eine Zeit, aus der die Italiener keine unmittelbaren Drucke von Nielloplatten aufzuweisen haben.

Der Meister E. S. hat sein Hauptblatt, die Maria von Einsiedeln, mit der Jahrzahl 1466 bezeichnet (S. No. 11. dieser Sammlung, B. Vol. 6. p. 16. No. 35.) und sowohl der Stich als die Zeichnung sind so vorzüglich, dass dies gewiss nicht der erste Versuch des Künstlers war. Es drängt sich uns die Frage auf, warum der Meister E. S. seine früheren Arbeiten mit keiner Jahrzahl bezeichnet hat? Wahrscheinlich wurde er erst dadurch dazu veranlasst, weil um diese Zeit in Italien der Metalldruck bekannt wurde. E. S. wollte einen Beweis liefern, wie weit man schon in der Kupferstecherkunst und dem Abdruck in Deutschland gekommen war, als man erst jenseits der Alpen es versuchte. Vergleichen wir die Maria von Einsiedeln mit jener Krönung der Jungfrau, welche Rumohr dem Matteo Dei zuschreibt, so sind wir fast zweifelhaft, welchem Blatte der Vorzug zu geben ist. Wurde nun nach Gori das Niello dem Matteo Dei im Jahr 1455 bezahlt, so ist die Krönung des Dei nur um 11 Jahr älter als die Maria des E. S. Müssen wir aber in der Maria von Einsiedeln erkennen, dass nur ein vollendeter Meister

ein solches Werk hervorgebracht haben kann, so müssen wir auch annehmen, dass E. S. längst schon vor 1466 ein geübter Künstler war.

Aber den Meister E. S. können wir weder für den einzigen Kupferstecher diesseits der Alpen in so früher Zeit und noch weniger für den ältesten in dieser Kunst halten. Dadurch, dass wir nun wissen, wenn Martin Schongauer starb, hat der Meister von 1466 an ihm einen Nebenbuhler erhalten. Es sind dem kenntnissreichen Bartsch, wie es nicht anders seyn konnte, doch noch viele Blätter entgangen, welche dem Meister E. S. angehören, oder von seinen Zeitgenossen gestochen wurden. Wir führen als Beispiel hiezu das Blatt No. 8. an. Bartsch hat offenbar in das Verzeichniss der Blätter, welches er *Le graveur de l'an* 1466 überschrieb, mehrere aufgenommen, die einer weit früheren Zeit angehören. Bartsch nennt alle die phantastisch zusammengesetzten Figuren *Les lettres de l'Alphabet*, obwohl mehrere ohne Zweifel keine Buchstaben sind, Blätter des Meisters von 1466. Es waltet in diesen angeblichen Buchstaben nicht der schöne milde Sinn, der uns aus des Meisters E. S. und seiner Zeitgenossen Bildern mit frommer Heiterkeit anblickt, noch wurden sie mit der ruhigen und zarten Hand ausgeführt, vielmehr sind es die wilden Träume einer geängsteten Phantasie, Schreckbilder des Aberglaubens, jenen Typhonbildungen an alten Gebäuden, welche die Regenwasser ausspeien, oder auch den metallenen Thürklopfern an Burgthoren, ähnlich. Man vergleiche die beiden Blätter No. 5. und 6. dieser Sammlung mit No. 11. der Maria von Einsiedeln, und wer für bildliche Eindrücke empfänglich und fähig ist und den Charakter in der Form zu erkennen vermag, wird sich nicht denken können, dass diese Bilder aus einem Gemüthe hervorgingen. J. v. Eyck, welcher zwischen 1441 und 1442 starb, — der Tag ist nicht genau zu bestimmen, — hat in der Mitte des 15. Jahrhunderts in der Kunst das Gemüth mit der Aussenwelt versöhnt, beruhigt und geheiligt, und das Reich äusserer und innerer Schönheit war nun an der Zeit. Jene schauerlichen Phantasiebilder des Alphabets gehören daher gewiss einer früheren Periode an. Aber selbst diese alten Figuren sind wohl nicht die ältesten Urkunden unserer deutschen Kupferstecher- und Druckerkunst. Wir machen die Kunstfreunde hier noch auf ein wohl weit älteres Blatt aufmerksam, No. 4. dieser Sammlung. (Siehe die Beschreibung im Verzeichniss.) Die wunderbare Zusammenstellung dieser Gegenstände ist, wie man deutlich an dem Drucke bemerkt, dadurch entstanden, dass zwei Platten hier mit dem Reiber und nicht mit der Presse nach einander auf einem Blatte abgedruckt wurden. Die Kreuzigung, No. 3. dieser Sammlung, zeigt eine noch weit ältere Behandlungsweise der Metallplatten, denn es ist dies eines Goldschmieds Arbeit und nicht eigentlich künstlerische Darstellung, da der leere Raum zwischen den Figu-

ren mit Blumen ausgefüllt ist, die mit Bunzen in die Platte eingeschlagen sind. Auf das höchste Alter machen die sechs Blätter unter No. 1. Anspruch. Die ausführliche Beschreibung dieser Blätter mag man in dem Verzeichniss nachlesen und wir geben hier nur ein Facsimile der Handschrift und haben die Worte ausgewählt, die auf der Rückseite des Blattes stehen, in welchem das Papierzeichen, ein Stern über einem Stierkopfe, zu sehen ist. Wir haben hier das älteste Beispiel der Verbindung von Kupferstich und Handschrift vor uns. Auch kommt gestochene und im Abdruck von der Linken zur Rechten gerichtete Schrift auf dem Blatte vor, welches die Ausstellung des Heilands darstellt. Diese Schriftzüge weisen aber, wie das Wasserzeichen im Papiere, auf das 14. Jahrhundert zurück.

Noch Niemand hat gewagt zu vermuthen, dass die Kunst des Metallplattenstichs und Abdrucks ein so hohes Alter haben könnte, obwohl die Holzschneidekunst an dem heiligen Christoph, ehemals in der Klosterbibliothek zu Buxheim bei Memmingen, jetzt bei Lord Spencer, eine Urkunde von 1423 aufzuweisen hat, welche mit Gewissheit vermuthen lässt, dass es doch noch ältere Holzschnitte giebt. Herr von Heinecke entdeckte diesen Holzschnitt und das 1423 (*Idee générale p.* 250.); jedoch ist es zweifelhaft, ob er die Zahl richtig deutete, denn ob die Endbuchstaben *temo*, wie von v. Heinecke *tercio* gelesen werden dürfen, bleibt zweifelhaft. (S. die Copie in v. Murr Journal 2. Theil.) Indess bleibt dies Blatt doch ein unwiderlegbarer Beweis, dass im ersten Viertel des 15. Jahrhunderts in Deutschland Holzschnitte abgedruckt wurden.

Wenn man sich ruhig die Frage vorlegt, ob der Metallplattenstich und Abdruck dem Holzschnitt oder dieser jenem vorausgegangen seyn könnte, so wird man dem Metallplattenstich und Abdruck das höhere Alter beilegen, weil doch wohl die in ihren Anfängen leichtere Kunst der schwieriger zu behandelnden vorausging; sodann aber auch noch darum, weil die Stecherkunst die Tochter der Goldschmiedekunst war, welche in Deutschland schon im 14. Jahrhundert eine Höhe erreicht hatte, zu der die Italiener staunend hinanblickten. Vasari, der nun die höchste Ehre, welche man auf das Haupt eines Goldschmiedes sammlen kann, seinem Maso Finiguerra beilegte und sich ein canonisches Ansehen in der Kunstgeschichte erworben hatte, versetzte die Kunstgeschichtsforscher lange in eine solche Befangenheit, dass sie über das von ihm gesetzte Ziel nicht weiter zurückzugehen und die Frage aufzuwerfen wagten, welche Nation der anderen in der Goldschmiedekunst (die Mutter der Kupferstecherei) vorausgegangen wäre.

Wir wissen durch Ghiberti, dessen Manuscript Vasari selbst kannte, dass mit dem Herzog von Anjou ein Bildner aus Cöln nach Italien kam, dessen ausserordentliche Vortrefflichkeit die Bewunderung der Künstler

auf sich zog. Mit ihm begann eine neue Epoche selbst der Plastik, da sich die Goldschmiede mit Ausführung von metallenen Kunstwerken jeder Grösse beschäftigten und oftmals nicht blos sich auf den Bronzeguss beschränkten, sondern auch Statuen in Marmor ausführten. Ghiberti nennt diesen Künstler *maestro dell' arte statuaria*, was S. Boisserée (Geschichte und Beschreibung des Doms zu Cöln, pag. 20. Nota 1.) mit einem zu bestimmten Worte „Bildhauer" übersetzt, worunter man nur einen Bildner verstehen kann, der plastische Werke von Stein ausführt; allein man sieht aus der Erzählung von Ghiberti, welche wir hier wörtlich aus *Cicognara, Storia della Scultura,* entlehnen, sehr deutlich, dass dieser grosse deutsche Bildner ein Goldschmied war, da er Figuren und eine Tafel von Gold gefertigt hatte. Diese goldene Tafel war nun gewiss kein Basrelief, sondern ein Niello.

Codice della Biblioteca Magliabechiana di Lorenzo Ghiberti.

In germania nella città di Colonia fu un maestro dell' arte statuaria molto perito; fu di eccellentissimo ingegno, stette col duca d'Angio, feceli fare moltissimi làvori d'oro, fragli altri lavori fe una tavola d'oro la quale con ogni solecitudine, e disciplina questa tavola condussela molto egregiamente. Era perfetto nelle sue opere, era al pari degli statuary antichi greci, fece le teste meravigliosamente bene, ed ogni perte ignuda, non era altro mancamento in lui se non che le sue statue erano un po corte. Fu molto egregio, e dotto, ed eccellente in detta arte. Vidi moltissime figure formate delle sue, aveva gentilissima avia nelle sue opere, fu dottissimo. Vide diofare l'opera, la quale aveva fatto con tanto amore e arte pe publici bisogni del Duca, vide essere stata vana la sua fatica, gittossi in terra ginocchioni, e alzando gli occhj al cielo e le mani parlo dicendo: O signore il quale governi il cielo e la terra, e costituirsi tutte le cose, non fia la mia tanta ignorantia ch'io sequi altro che te, abbi misericordia di me. Di subito ciò che aveva cerco di dispensare per amore del creatore di tutte le cose; andò in su uno monte ove era uno grande romitorio, entrò et ivi fece penitentia mentre che visse, fu nell'eta, fini al tempo di papa Martino. Certi giovanni i quali cercavano essere periti nell' arte statuaria mi dissono come ora esso detto nell' uno genere e nell' altro, e come esso dove abitava aveva era dotto fu grandissimo diseguatore, molto docile. Andavano i giovanni che avevano volontà d'apparare a visitarlo pregandolo, esso umilissimamente li riceveva dando loro dotti ammaestramenti, e mostrando loro moltissime m i s u r e, e facendo loro molti e s s e m p l i, fu perfettissimo con grande umilita, fini in quel romitorio, e conciossiacosachè eccellentissimo fu nell' arte e di santissima vita.

Die jungen Künstler studirten mit Begeisterung die Zeichnungen

des grossen transalpinischen Künstlers, und gerade als grosser Zeichner übte er einen mächtigen Einfluss auf die jungen, strebenden Gemüther aus. Es wäre aber wunderbar, wenn dieser grosse Meister in der Goldschmiedekunst sich nicht auf die Kunst des Niello verstanden und seine schönen Zeichnungen nicht durch den Abdruck zu vervielfältigen gewusst hätte, da Ghiberti sagt, dass er in jeder Hinsicht gelehrt war. Gewiss hat er nicht seine gestochenen Platten, die von Gold und Silber und zu Nielli bestimmt waren, so oft durch den Abdruck vervielfältigt, wie den Stich einer in dieser Absicht gestochenen Kupferplatte. Wer einen solchen Abdruck, der einer Zeichnung im Werthe und der künstlerischen Wirkung gleich war, erlangte, betrachtete es gewiss als ein grosses Glück oder eine grosse Gunst des verehrten Meisters. Vasari sagt ja selbst, dass die Abdrücke von Nielloplatten Federzeichnungen gleichen, und so waren solche Facsimili für die Künstler unschätzbare Kostbarkeiten. Sogar die ersten Drucke von Büchern wurden für Handschriften verkauft, und warum sollte der Goldschmied nicht die Abdrücke seiner Niellotafeln oder Kupferstiche an Künstler als Vorzeichnungen verschenken? Es ist wohl möglich, dass man die Täuschung errieth, allein die Entdeckung, Abdrücke zu machen, welche Zeichnungen glichen, noch lange in Italien geheim hielt, und zu jeder Zeit ist die Anwendung dieser Erfindung sehr sparsam ausgeübt worden, wie die Seltenheit der Abdrücke solcher Nielloplatten beweist. Auch ist es ja gar nicht sprachwidrig, einen Abdruck eine Zeichnung zu nennen, und selbst in dem Falle, dass der einsiedlerische Goldschmied Abdrücke von seinen Niellen oder Kupferstichen verschenkte, konnten diese Geschenke Vorzeichnungen oder Muster genannt werden. Ghiberti sagt, dass der alte Meister den jungen Künstlern viele *misure* und *essempli* zeigte und machte. Wenn man hier wörtlich übersetzen und Maasse sagen wollte, so würde die künstlerische Bedeutung dieses Wortes sehr verfehlt werden, denn *misure* heisst Muster, Vorschriften und dergl. Solche *misure* waren höchst wahrscheinlich von ihm aufbewahrte Abdrücke von Niellen oder Kupferplatten. Wer aber auch das Wort *misure* in beschränktem Sinne nehmen wollte, würde doch *essempli* nicht mit dem Worte „Beispiele" übersetzen können und dabei an den Kunstausdruck Exemplare denken müssen, worunter nicht gestochene Platten, sondern Abdrücke zu verstehen sind.

Ich fühle sehr wohl, dass die Vermuthung, jener Goldschmied des Herzogs von Anjou habe die Kunst des Abdrucks gekannt, unter die kühnen gehört; allein täuscht nicht Alles, so besitzen wir Abdrücke von Platten, die ihren Ursprung deutschen Künstlern verdanken, welche einer Zeit angehören, die bis zu jener Epoche zurückreicht. Man mag darüber denken was man will, und der Streit über Entstehung und Abkunft des Metallplattenabdrucks nie entschieden werden, so ist doch der

Meinung, dass in Deutschland schon zu einer sehr frühen Zeit Metallplatten abgedruckt wurden, nicht alle Wahrscheinlichkeit abzusprechen, und wir halten uns dadurch für gerechtfertigt, dass wir die Reihe der Kupferstiche, welche wir hier vorlegen, mit deutschen Stichen beginnen. Wir liessen nun in chronologischer Reihe die deutschen Meister auf einander folgen, denn zu so belehrenden Vergleichungen auch eine synchronistische Zusammenstellung von Kunstwerken verschiedener Völker veranlassen könnte, so würde solche die Auffassung des Entwickelungsganges erschweren und in der Aufeinanderfolge eines Verzeichnisses mancherlei Verwirrungen verursachen. Die Reihe der alten deutschen Stecher beginnt mit den Incunabeln dieser Kunst (bis No. 10.). Es schliessen sich nun andere an, von welchen wir eine ungefähre Kunde ihrer Lebenszeit haben und die Anfangsbuchstaben ihre Namen kennen, wie der Meister E. S. 1466. Den Meister Zwott haben wir nach Angabe älterer Kunstkenner den deutschen zugesellt. Franz von Bocholt, der nach Quadt Anfangs Schäfer, ein Schüler der Natur und der allerfrüheste Kupferstecher gewesen seyn soll, haben wir jedoch erst hier auftreten lassen, weil in seinen Blättern sich unverkennbar der Einfluss zeigt, welcher von den Werken des Eyck ausging und vor Allem die Bilder des Martin Schongauer mit Beseligung und Beseelung erfüllte. Wir können dieses Aufblühen der deutschen Kunst aber erst gegen die Mitte des 15. Jahrhunderts setzen, und somit darf man wohl Franz von Bocholt nicht für älter halten, als Schongauer. Vergleichen wir den Engel Michael No. 17. dieser Sammlung von Bocholt mit dem des Martin Schongauer No. 50. d. S., so wird man zweifelhaft, welcher der Vorgänger des anderen ist, und geneigt zu glauben, dass beide aus einem Quell der Schönheit schöpften, der sich von Johan van Eyck's Werken belebend ergoss. Den Meister B. M., den Zani irrig für einen Italiener hält, haben wir Schongauer vorangehen lassen, denn in seinem höchst seltenen Blatte (das Urtheil des Salomon No. 19. d. S.) zeigt sich zwar schon das Streben darnach, was Martin Schongauer erreichte, jedoch in einer unentwickelten Form, die der schaffende Geist noch nicht völlig ausbildend zu durchdringen vermochte. Der Meister, welcher seine Blätter mit W ✝ bezeichnete, scheint zu den ältesten Kupferstechern zu gehören. Siehe No. 12. dieser Sammlung. Da die Geschichte uns weder seinen Namen, noch eine Angabe der Zeit, in welcher er lebte, überliefert hat, so sind seine Werke die einzigen Urkunden, aus welchen wir Nachrichten schöpfen können, und diese entreissen ihn der Vergessenheit; denn wenn solche auch in technischer Vollendung den Stichen des Meisters E. S. weit nachstehen und ihnen die tiefsinnige Anmuth der Bilder des Eyckschen Zeitalters mangelt, so ist eine Grossheit der Auffassung und eine geistige Lebensfülle in dem bereits ange-

führten Hauptblatte dieses Meisters, wodurch wir an den Styl der Bildnerei aus dem 14. und Anfange des 15. Jahrhunderts erinnert werden. Gewiss hat W keinem von vorgenannten Meistern etwas zu verdanken und darum scheint er jenen vorausgegangen oder doch deren älterer Zeitgenosse zu seyn. Beachtet man den vorliegenden Druck des grossen Hauptblattes, so kann man fast nicht zweifeln, dass es mit dem Ballen der Hand oder dem Reiber gedruckt wurde; denn daran sind die auf solche Weise gedruckten Blätter sehr leicht zu erkennen, dass die Gegenstände am Rande blässer ausfallen als in der Mitte, weil man auf diese zuerst drückt und von hier aus nach allen Seiten hinstreicht, um die Luft unter dem angefeuchteten Papier hinweg zu drängen, damit keine Blasen entstehen, völlig auf dieselbe Weise, welche man beobachten muss, um ein Papierblatt auf ein anderes zu kleben.

Die Kriegsscenen, welche dieser Meister in Kupfer stach, veranschaulichen die mittelalterliche Schlachtordnung, bei welcher die kleinen Haufen in drei Treffen aufgestellt wurden; auch kommen keine Feuergewehre vor, sondern Armbrustschützen und schwergeharnischtes Fussvolk; Alles Merkmale, welche auf den Anfang des 15. Jahrhunderts zurückweisen. Da der Künstler nicht Schlachten aus einer älteren Zeit, sondern das Kriegswesen, wie es zu seiner Zeit war, darstellte, so kann nicht eingewendet werden, dass er Feuergewehre anzubringen vermieden hätte, um sich nicht Anachronismen zu Schulden kommen zu lassen, woraus die Künstler jener Tage sich ohnehin kein Bedenken machten.

Dass wir No. 13. dieser Sammlung unter die ältesten Blätter gelegt haben, bedarf einer Entschuldigung, da in der Unterschrift Mair und die Jahrzahl 1499 zu lesen ist. Bartsch hat sehr richtig dieses Blatt, welches auf alterthümliche Weise gruppirt ist, so dass auf dem Schooss der heiligen Anna die Mutter Maria, und auf deren Schooss wieder das Christuskind sitzt, unter die Blätter von Mair von Landshut gezählt (B. Vol. 6. p. 366. No. 8.), allein er fügt hinzu, als wenn er sich eines Anderen besonnen hätte, dass dieses Blatt von Wenceslas von Olmütz nach einer Zeichnung von Mair gestochen sey. Wäre dies der Fall, so würde der Name Mair nicht unter dem Blatte, sondern in der Zeichnung des Bildes irgend wo angebracht seyn, der Name des Stechers aber unter dem Stiche stehen, wo jetzt der Name Mair zu lesen ist. In dem Blatte selbst sieht man an den Säulenfüssen der Capelle, in der wir die Gruppe erblicken, ein W, und so war wohl ein Künstler der Erfinder oder Zeichner dieses Bildes, welcher seine Werke mit diesem Buchstaben zu bezeichnen pflegte, aber Mair der Stecher.

Ueber das Monogramm W ist viel gestritten worden und die mancherlei Meinungen sind in der Anmerkung zu No. 13. angeführt. Bartsch war, wie auch Rumohr bemerkt, von der Aussage des Vasari so befan-

gen, dass er alle Thatsachen, aus welchen man auf ein höheres Alter der Kupferdruckerkunst in Deutschland schliessen könnte, künstlich wendet und dreht, damit nicht etwa ein deutscher Künstler zum Vorschein kommen möchte, welcher dem Maso Finiguerra die Erstgeburt unter den Metallabdruckern streitig machen könnte. Bartsch nennt nun Alle, auf deren Blättern ein W zu finden ist, ohne Unterschied Wenceslas d'Olmutz, und es ist ihm sehr willkommen, ein Blatt mit zwei W und der Jahrzahl 1499 zu finden, um einen Beweis zu haben, dass dieser Meister erst so spät lebte, welchen er sogar zu einem Copisten des Dürer macht. Es ist aber wahrscheinlich, wie wir gezeigt haben, dass W der Erfinder und Mair der Stecher des vorliegenden Blattes ist und dass es einen sehr alten Kupferstecher gab, welcher sich des W als Monogramm bediente. Auch müssen wir Ottley beipflichten, der, wie uns scheint, sehr richtig vermuthet, dass Martin Schongauer und Dürer nach ihm Stiche copirten, er aber nicht jener Beiden Copist sey. Zwar will Bartsch die sehr ungleiche Schönheit der mit W bezeichneten Blätter daraus erklären, dass dieser Meister Stiche von verschiedenem Werthe copirte; allein man kann ebensowohl annehmen, dass es verschiedene Meister W gab, die nicht auf gleicher Höhe der Kunst standen, und somit macht Bartsch H. v. Heinecke wohl mit Unrecht einen Vorwurf darüber, dass er nicht alle mit W bezeichneten Blätter einem Meister zuschreibt.

Nun erst tritt die Sonne hervor, welche in Martin Schongauer leuchtete, und bei dieses Tages Anbruch wird die Schönheit aller Welt sichtbar und alle Knospen wachen und schliessen sich auf, und Alles, was in der dunklen Tiefe des Gemüthes dem trüben Sinn verborgen lag, wird offenbar. Das Seelenleben ist hier zur körperlichen Wirklichkeit, das Jenseits und Diesseits zu einem Hier geworden, auf welches sich die Seligkeit des Himmels hernieder senkte. Martin Schongauer hatte den Grad der technischen Fertigkeit der Kupferstecherkunst erreicht, dass er vermochte, was er wollte, allein er wollte eben nur jene leise, zarte Berührung des Sinnlichen und Uebersinnlichen. In der Kunst muss die Realität sich bis zu einem gewissen Grad aufopfern, um in das Geistige ein- und überzugehen, und das Geistige sich an die Wirklichkeit hingeben, um in ihr zum Daseyn in Zeit und Raum zu gelangen. Einer bis zur Verkörperung des Gedankens getriebenen Kunst entflieht der Genius zu leicht, und eine schwächere weiss ihn nicht zu fassen. Nur gerade so viel, als Martin durch einfache Umrisse des Angesichts und mehr durch physiognomischen als mimischen Ausdruck leise und bescheiden andeutete, bedarf es, um die Aussenseite der Welt gleichsam durchsichtig zu machen, dass von innen heraus die Seele die Erscheinung, welche den Sinnen sich darbietet, erhellt und erwärmt.

(No. 20. bis 66. dieser Sammlung.) Dem Schongauer folgte Albrecht Glockenton, der die Werke des Ersteren mit Glück copirte. Wir lassen hierauf den Meister L Cz folgen, von welchem Bartsch nur zwei Blätter, aber dieses (No. 75.) nicht kennt. Er scheint zwischen Schongauer und Dürer zu stehen und hat weder die geistige Weihe des Einen empfangen, noch die Meisterschaft des Anderen erreicht und gehört daher zu denen, welche in einer Zeit lebten, wo zwei Epochen sich scheiden.

Die Ungewissheit, ob es zwei Israel von Mecken gegeben, welche beide Kupferstecher waren, oder ob der ältere sich nur mit Malerei beschäftigte, mag entschuldigen, dass die Kupferstiche, welche den Namen Israel tragen, erst hier aufgeführt werden. Unserer Ueberzeugung nach haben Vater und Sohn in Kupfer gestochen, denn es ist kaum glaublich, dass ein Einzelner gegen 300 Blätter gestochen hätte, und wir finden unter diesen vielen Arbeiten eine auffallende Verschiedenheit, welche Zani auch bemerkt, Bartsch aber leugnet, der immer geneigt ist, die Zahl der Künstler zu vereinfachen. Nach Ottley soll der eine Israel 1503, nach der Meinung von Heinecke's im Jahre 1523 gestorben seyn. Bartsch hält Franz von Bocholt für den Meister des jüngeren Mecheln und führt Blätter an, welche Letzterer aufgestochen und sich zugeeignet hat, indem er seinen Namen vor den des Meisters auf die Platte schrieb. (No. 76. d. Samml. B. Vol. 6. p. 272. No. 41.) So viel ist indess gewiss, dass Israel 40 Blätter nach Martin Schongauer und dieser kein einziges nach einem Israel copirte, wodurch wir uns für gerechtfertigt halten, Israel auf Schongauer folgen zu lassen. Aber nicht allein in Berücksichtigung der Lebenszeit des jüngeren Israel, welche in das 16. Jahrhundert hinüberreicht, auch nach der Auffassungsweise der Gegenstände gehört er einer späteren Epoche an und ist als der Vorläufer einer Kunstrichtung anzusehen, welche sich an die gemeine Wirklichkeit hielt und Ideen in die Erscheinungen des Alltagslebens einkleidete, so dass der Widerspruch des Idealen und Realen oft schneidend hervortritt. Jene geistige Durchdringung der Naturformen, welche von Johan von Eyck ausging und in Martin Schongauer's Gemüth den Sinn für tiefbedeutungsvolle Schönheit weckte, ging an den beiden Israels von Mecken ohne Einwirkung vorüber. Den Uebergang zu einer naturalistischen Epoche macht Martin Zink (Zasinger).

Als Anhang werden einige sehr alte Holzschnitte den Blättern aus dem 15. Jahrhundert beigefügt und um den Zustand der Malerei nicht ganz aus den Augen zu verlieren, eine Lithographie unter No. 113. Lit. B. beigelegt, welche den Altar in der Capelle auf dem Herberge vorstellt, an welchem sich Bartholomäus Zeitblom's eigenes Bildniss befindet, zu Folge dessen dieser Meister 1467 lebte. Auch er folgte

der Richtung des Johan von Eyck, und seine Bilder gleichen sehr denen des Martin Schongauer, so dass die beiden Bilder auf der Bibliothek zu Colmar, eine Maria vor dem Kinde knieend, Gott in Wolken, welche Dr. Waagen für Gemälde des Martin Schongauer hält, mir Werke des Zeithlom zu seyn scheinen. Auch fügen wir unter No. 113. Lit. C. „Die Gemälde des Michel Wohlgemuth in der Frauenkirche zu Zwickau" von Insp. Callmayer gezeichnet und von Hanfstengl lithographirt, hier bei. Wohlgemuth, 1434 geboren, soll noch um 1511 in Schwabach gelebt haben.

Eine neue Zeit beginnt mit den Werken des Albrecht Dürer. Verstand und die grösste technische Meisterschaft tragen den Sieg über Phantasie und eine Kunst davon, welche mit gefühlvoller Hand den leisesten Schwingungen des Seelenlebens zu folgen und eine innere Bilderwelt aufzuschliessen vermochte. Dürer begnügte sich nicht mit dem sinnlichen Eindruck, den ein äusserer Gegenstand auf das Auge macht, er beobachtete Alles bis in's Kleine und Einzelne und hatte eine unübertreffliche Geschicklichkeit, einen empirisch genau aufgefassten Begriff mit grösster Vollständigkeit und Bestimmtheit bildlich wieder zu geben.

Dürers Schülern in der Kupferstecherei, Barthel Beham und Hans Sebald Beham, wie auch Georg Pencz, kam die technische Ausbildung, die sie sich erworben hatten, sehr zu Statten, indem sie dadurch ausgerüstet waren, als würdige Künstler hervorzutreten und die Schranken zu durchbrechen, in welche sich ihre Meister selbst eingeengt hatten. Sie beseelte der edlere Sinn für Naturschönheit, welcher durch grosse Künstler jenseits der Alpen ausgebildet worden war, und um das mit Worten zu bezeichnen, wonach sie strebten und was sie leisteten, möchte ich sagen, dass sie die italienische Kunst ins Deutsche übersetzten. Was sie in der Malerei leisteten, ist äusserst sorgfältig, aber unfreier und mehr in der Manier des Dürer befangen. Hans Burgmair und Schäuflein, beides Schüler und Anhänger des Dürer, erreichten ihn nicht in der Technik der Malerei und nur von Ersterem hat man eine flüchtige Radirung (Siehe Venus und Merkur No. 431. d. S.); allein schon in den Holzschnitten, wozu sie wenigstens die Vorzeichnungen machten, zeigt sich eine geistreiche und charakteristische Auffassung der Gegenstände; ja Schäuflein erhebt sich in seinen vorzüglichsten Werken, wozu wir die Auferweckung des Lazarus zählen, zum Ungemeinen und zu einer Grossheit, die ihn über seine Landsleute erhebt, welche über die gewöhnliche Dürftigkeit der sie umgebenden Natur nicht hinaus kommen konnten.

Unter den Meistern des 16. Jahrhunderts verdienen Lucas Cranach d. A., Hans Baldung, genannt Grün, Heinrich Aldegrever und Albrecht Altdorfer besonders hervorgehoben zu werden.

Lucas Cranach, der Vater, hatte sich schon im 15. Jahrhundert in den Niederlanden eine bedeutende künstlerische Ausbildung erworben und seine ächten Werke zeichnet eine grosse physiognomische Anmuth und ein Reiz des Colorits aus, der ihm ganz eigenthümlich ist. Hans Baldung Grün ist das Gegentheil von Cranach, seine Werke sind phantastisch, abentheuerlich und gewaltig. Heinrich Aldegrever zeigt, dass ihm nicht unbekannt geblieben, welche kühne Richtung Michel Angelo der Kunst gegeben; allein Aldegrevers Zeichnung artete in's Schwerfällige und Schwülstige aus, denn wenn der Geist nicht mächtig genug ist, die Masse zu durchdringen und zu beherrschen, so bleibt auf der Seite des Körpers ein lastendes Uebergewicht. Altdorfer kann seinen Meister Dürer nicht verleugnen. Wenn er ihn als Kupferstecher nicht erreicht, so wird dieser Mangel reichhaltig durch etwas poetisch Schwärmerisches ersetzt, welches sich fast in allen seinen Compositionen findet. Gegen die Mitte des 16. Jahrhunderts werden wir ein Schwanken gewahr, welches einige Künstler unter den Bildungsgrad ihrer Zeit hinab sinken liess, andere über ihre deutschen Landsleute erhob. Die beiden äussersten Punkte könnten durch die Arbeiten des Urse Graf und die vortrefflichen Werke des Georg Penez bezeichnet werden.

Ich muss mich begnügen, nur auf die wichtigsten Momente hinzudeuten und wegen des mannichfaltig Einzelnen auf das Verzeichniss der Sammlung hinzuweisen, von welcher wir hier nur eine Uebersicht geben.

Den Gipfel, den die deutsche Kunst zu erreichen vermocht, die Summe aller künstlerischen Bestrebungen, finden wir in Holbein des Jüngeren Werken der Malerei. Der empfänglichste Sinn für malerische Wirkung und Schönheit der Erscheinungen vereinte sich in ihm mit einem, tief in das innere Leben eindringenden Blick, und eine hohe Vollkommenheit der Technik, die er sich erworben, machte es ihm möglich, was er mit äusserem und innerem Sinn aufgefasst hatte, im Bilde als ungetrennte Einheit darzustellen. Da es zweifelhaft ist, ob Holbein selbst in Holz geschnitten, oder nur den Holzschneidern die Bilder vorgezeichnet, und da er niemals in Kupfer gestochen hat, so können wir hier nur Werke seines Geistes aus zweiter Hand vorlegen und die Kunstfreunde müssen ihn aus Gemälden kennen lernen, wie die Bürgermeister-Familie Mair in der Königlichen Gallerie zu Dresden und eine Betende in der Gallerie des Grafen Cernin in Wien. Hauptsächlich beschäftigte er sich mit Bildnissen, und an lebensvollen Portraits ist die Sammlung der Stadtbibliothek zu Basel überaus reich. Wenzel Hollar hat mit zarter Nadel und feinem Sinn viel nach ihm gestochen und wir lassen daher dieses Meisters Blätter nunmehr folgen. Für Deutschland trat durch die Zerrüttungen des dreissigjährigen Krieges eine beklagenswerthe Zeit ein, welche im Allgemeinen sich auch in den

Künsten kund gab. Mit der politischen Auflösung, dem inneren Unfrieden, der Einmischung fremder Mächte, ging der deutsche Nationalcharakter und der deutsche Sinn für Kunst auf lange Zeit verloren. Eine handwerksmässige Geschicklichkeit zeigt sich noch immer und die Stiche der Kilians nach Bildnissen fürstlicher Personen geben hierzu schätzbare Belege, beweisen aber auch, dass an die Stelle des Verlangs nach einer Kunst, welche das Ideale realisiren und das Geistige und Sinnliche zu einem Durchaus- und Einsseyn bringen soll, Eitelkeit und Prunksucht getreten war. Jedoch ward diese Fertigkeit, den Grabstichel zu führen, ein Anknüpfungspunkt für die Kupfersterberei in neuerer Zeit, sich an die wiedererstandene Kunst anzuschliessen, welche mit verjüngter Kraft ihre Aufgabe, die Trennung zwischen Gedanken und Erscheinung aufzuheben, zu lösen strebte. So schätzbar nun auch das ist, was die Kupferstecher an und für sich geleistet haben, so halten wir uns doch für berechtigt, sie den Künstlern nunmehr unterzuordnen, deren Werke sie mit Nadel und Grabstichel copirten, zumal wenn es uns darauf ankommt, die Höhe, welche die Kunst erschwungen, und ihre Bahn zu messen. Die älteren Künstler waren meist Goldschmiede, Maler und Kupferstecher zugleich, und darum sind ihre Stiche unmittelbare Belege ihrer geistigen Productivität und des Kunstcharakters ihrer Zeit. Jetzt sind es die geistig schaffenden Maler, welche unsere Aufmerksamkeit vorzüglich in Anspruch nehmen, mit deren Werken wir uns nur mittelbar durch eine Kupferstichsammlung bekannt machen können. In meinen Beobachtungen und Phantasien über Menschen, Natur und Kunst, 1. Th., habe ich eine Entwickelungsgeschichte der neueren deutschen Kunst in ihren Hauptmomenten dargelegt, und wem es Ernst ist, sich damit bekannt zu machen, kann diese Schrift zur Hand nehmen. Wir wollen uns hier nur mit einigen allgemeinen Bemerkungen begnügen. Ein Kunstwerk ist die absolute Einheit von Idee und Erscheinung. Alle Künstler streben danach, die Idee durchaus zur Erscheinung zu bringen, allein nur in sehr seltenen Fällen gelingt es, denn meistens bleibt entweder die Idee durch das Bild unerreicht, oder auf der Seite der Erscheinung ein von der Idee nicht durchdrungener, blos sinnlicher Ueberschuss, welcher die Darstellung nach der Seite einer nur scheinbaren Naturwahrheit, zum Genregemälde hinzieht, worunter wir ein solches Bild verstehen, durch welches nicht eine Idee verwirklicht, sondern ein wirklicher Gegenstand, abgesehen von der Idee, treu, ja wo möglich bis zur Täuschung der Sinne, abgebildet werden soll. Dies ist die specifische Differenz der beiden Kunstrichtungen unserer Zeit, welchen man jedoch ein Streben nach dieser höchsten Einheit von Idee und Erscheinung zugestehen muss, auf deren Einsseyn die Schönheit beruht.

Noch eine zweite Bemerkung haben wir hinzuzufügen. Wenn wir

die Blätter nach den Werken der vorzüglichsten Künstler unserer Zeit an uns vorüberziehen lassen, so muss es uns auffallen, dass die allermeisten durch Fürsten und einige wenige enthusiastische Kunstfreunde veranlasst worden sind, und das, was sonst noch die Malerei hervorbrachte, wurde durch die Ankäufe der Kunstvereine im kunstliebenden Publicum, vermittelst Verloosungen, ausgestreut. Höchst selten hört man, dass eine Commun, dass ein Staat Künstler aufgefordert hat, zu dem Nothwendigen und Nützlichen das Schöne hinzuzufügen und etwa Ständehäuser, Rathhäuser, Kirchen, Magazine, Kaufhallen und dergleichen Gebäude zu schmücken und so die im Staatsleben ausgesprochene und werkthätig gewordene Idee auch durch die Kunst zu verwirklichen und vor dem äusseren Sinn aufzustellen. Es scheint also die Verwirklichung von Ideen, welche die Aufgabe der bildenden Kunst ist, in unserer Zeit kein geistiges Bedürfniss des Volkes zu seyn. Wohl aber zeigt sich an den Einkäufen, welche die Kunstvereine machen und dann verloosen, jener industrielle Eifer sehr deutlich, welcher in unserer Zeit der Nerv des Volkslebens ist.

Den Schluss dieser ersten Hauptabtheilung unserer Sammlung macht: Geschichte der neueren deutschen Kunst von Athanasius Grafen Raczynsky. Wir geben in dem Verzeichniss nur Notizen über die Kupfertafeln, welche diesem Werke beigefügt sind. Wer mit den Künstlern der neuesten Zeit sich näher bekannt machen will, wird dieses gehaltreiche Geschichtswerk nicht unbenutzt lassen. Es ist selbst nicht hier am Orte, nur eine so ausführliche Uebersicht der neuesten Kunstgeschichte zu geben, wie ich es in meinen Beobachtungen und Phantasien über Kunst, Natur und Menschen gethan habe. Ich muss mich hier begnügen, nur die beiden Hauptrichtungen anzudeuten, wovon die eine vom Realen ausgeht und dieses dem Idealen entgegen- und anzubilden, die andere aber das Ideale, als Erstes und Höchstes auffassend, zu verwirklichen strebt. Beide Richtungen sind zwar einander entgegengesetzt, aber nicht feindlich und darin einig, dass sie, obwohl aus verschiedenen Richtungen, wie die Radien eines Zirkels nach einem gemeinschaftlichen Mittelpunkt streben. Nur alsdann, scheint uns, kann die Kunst ihre Aufgabe vollkommen lösen, wenn sie nicht von den Gegensätzen von Ideal und Real ausgeht und nach dem Einigungs- und Mittelpunkt aller Kunst hinstrebt, sondern aus diesem innersten Punkte, in welchem Ideal und Real eins ist, hervorgeht, und dieses Einsseyn in allen Richtungen, wohin sie sich wende, festhält. Dies aber ist der Unterschied zwischen antiker und moderner Kunst, dass jene nicht darnach strebt, das Wirkliche zu idealisiren, noch das Ideale zu verwirklichen, sondern beides, das Ideale und Reale, in seiner Einheit aus dem Gemüthe des Künstlers hervorgeht.

Ehe wir jedoch die Geschichte der Kunst in Deutschland abschliessen, müssen wir unsere Blicke auf ihre Quellen zurückwenden, welche in den Niederlanden und am Niederrhein entspringen; wenn auch nicht zu verkennen ist, dass die Verherrlichung Prags und Nürnbergs unter Karl IV. zur Ausbildung der Künste im östlichen Deutschland von Einfluss war. Die Künstler jedoch, durch welche dies bewirkt wurde, rief der Kaiser erst nach Prag und Nürnberg, oder liess deren Werke dahin versetzen, denn Wurmser gehört dem westlichen Deutschland an, Kunz und Theodorich von Prag sind ihren Namen nach keine Böhmen, und Thomas de Mutina betrat niemals den deutschen Boden. Wir müssen daher den Ursprung der deutschen Malerei doch immer am Rhein und in den Niederlanden aufsuchen.

Ohne Zweifel gab die heilige Helena schon im vierten Jahrhundert Veranlassung, dass in Köln eine neugriechische Künstlerschule einheimisch ward. So weit sich auch nun von dem byzantinischen Styl der Meister Wilhelm, dessen Hauptwerk sich ebenfalls jetzt im Dom zu Köln befindet, entfernt und einer naiven Natürlichkeit und Gemüthlichkeit zugewendet hat, so hängt er doch noch den byzantinischen Goldgründen und dem grossen Faltenwurf des neugriechischen Styles mit frommer Treue an. Freier und lebendiger sind die Werke des Meister Stephan von Köln, doch von beiden, welche gegen das Ende des 14. Jahrhunderts lebten, hat man nur unbestimmte geschichtliche Nachrichten.

Von einer anderen Seite strömte aus Johan von Eycks Werken der Kunst ein neues Leben ein. Dieses Gleichmaass von allgemein menschlicher Schönheit und individueller Charakteristik, von Ruhe und Beseelung, von innerer und äusserer Wahrheit, war bis zu Johans Zeit noch von keinem Künstler erreicht worden, so geistreiche, seelenvolle und charakteristische Werke auch die französischen Miniaturisten hervorgebracht, die auf seine künstlerische Bildung gewiss den bedeutendsten Einfluss hatten. Also nicht wie Lamberto Lombardo behauptet (Carteggio III. pag. 177.) beginnt mit Rogiero da Bruggia eine neue Epoche für die deutsche Kunst, sondern mit Johan von Eyck, der in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts in voller Blüthe des Lebens stand.

Wir beginnen diese Epoche damit, dass wir das lithographische Werk: die Sammlung Alt-Nieder- und Oberdeutscher Gemälde der Brüder Boisserée und Bertram (Mappe VIII.) hier einreihen.

An dieses Werk, welches uns mit den oberdeutschen und niederländischen Künstlern des 15. und 16. Jahrhunderts bekannt macht, die von den Kupferstechern älterer Zeit wohl aus zwei Gründen unberücksichtigt blieben, weil deren Farbenkraft dem Grabstichel unerreichbar ist und sodann die Kupferstecherkunst sich erst in einer Zeit vervollkommnete, als die Malerei durch missverstandene italienische Meister-

werke ausgeartet war, schliesst sich ein zweites lithographisches Werk von grosser kunstgeschichtlicher Wichtigkeit an: *Chasse de Sainte Ursule par Jean Memling.* In Ermangelung aller sicheren Nachrichten über diesen Meister ist man ungewiss, ob Johan von Eyck oder Roger van Brügge sein Lehrer war. Seine Werke deuten auf beide Meister hin, auf ersteren durch die Kraft der Farbe, auf den zweiten durch eine individuelle Charakteristik, welche bisweilen die reine Schönheit trübt. Ueberhaupt gleicht er einem Janus, der das eine Angesicht der Vergangenheit, das andere der Zukunft zuwendet, denn so hat das Madonnenbild an der Lade der heiligen Ursula einen alterthümlicheren Styl, als den des Johan von Eyck, und die geschichtlichen Darstellungen sind zum Theil wie aus dem Leben aufgegriffen und deuten auf ein späteres naturalistisches Streben hin.

Erst in neuester Zeit haben einige Kupferstecher es gewagt, nach Werken zu stechen, welche der Eyckschen Schule angehören, wie z. B. Corn. van Noorde (No. 814.), auf dessen schönes Blatt wir hier aufmerksam machen, welches eine Heilige darstellt, die in einem Buche liest, und Ernst Hess, die Anbetung des Christuskindes (No. 815.), jetzt in der Pinakothek zu München.

Die Reihe der Kupferstecher, welche ihre eigenen Erfindungen stachen, eröffnen wir mit einem Blatte, die heilige Veronica darstellend, welches wohl von einem niederländischen Goldschmied gestochen seyn könnte, der älter als Martin Schongauer wäre (No. 815. Lit. B.).

Lucas van Leyden, welchen man als den grössten unter den niederländischen Künstlern des 16. Jahrhunderts verehrt, und der diese Auszeichnung besonders als Kupferstecher verdient, da er alle Schwierigkeiten so überwunden hatte, dass bei den sorgfältigsten Arbeiten alle Mühe verschwindet, ist denn doch schon als ein Abtrünniger zu betrachten, der den Himmelsweg verlassen, welchen Johan von Eyck zeigte, und sich nach einer ganz materiellen Seite hinwendete. Jeder Charakter, den er darstellt, ist so bestimmt, so in sich abgeschlossen, dass wir lebendige Leute vor uns sehen, aber eben das Allgemeine, Höhere vermissen, was sie zu Menschen stempelt.

Das Individuum in seiner abgeschlossenen Eigenthümlichkeit darzustellen und an jedem eben das sprechend hervorzuheben, wodurch es sich von anderen unterscheidet, ist Leydens stärkste Seite. Als er aber von Eitelkeit und Wetteifer sich verführen liess, aus dem Kreis der Wirklichkeit herauszutreten, verfiel er, wie Mabuse und M. Coxie, in eine Nachahmung des Michel Angelo, welche ebensowohl verräth, wie gänzlich diese drei Künstler ihr erhabenes Vorbild missverstanden haben, als auch, wie ihren Seelen die Schönheit verschlossen war. Ueberhaupt hängt dem Leyden eine Neigung zum Hässlichen an, wie Poti-

phars Weib (No. 825.), Delila (No. 827.), die nackte Frau (No. 862.) und viele andere Blätter deutlich zeigen, und so hat Leydens Streben nach dem Idealen nur Naturwidriges und Unschönes hervorgebracht, wovon wir das Blatt (No. 860.) Amor und Venus anführen.

Das Missverstehen des Michel Angelo schliesst zwei andere Irrthümer ein. Unter Styl eines Meisters verstand man nicht seine in ihm selbst begründete, eigenthümliche Auffassung der Gegenstände; anstatt seinen Geist in seinem Styl zu erkennen, hielt man sich blos an den auffallenden Unterschied der Werke eines Meisters von denen eines anderen, und ahmte daher blos die äusserlichen Merkmale nach. Das Ideale wird allerdings nicht sinnlich in einem einzelnen Ding angeschaut, das Einzelne ist ein Ding an sich und für sich, es ist in und durch alle Dinge einer Gattung, und steht also in Uebereinstimmung mit allen seinen Modificationen, ohne dass es abstract für sich wahrgenommen werden könnte; vielmehr ist es die höchste Wahrheit in allen Modificationen. Da nun das Ideale nicht als ein Einzelnes in der Natur gefunden werden kann, so gerieth man auf einen zweiten Irrthum: das Ideale sey das der Natur Entgegengesetzte, und verfiel dadurch auf das Unnatürliche. Die einzelnen Dinge sind untereinander verschieden, allein sie stimmen mit ihrem Urbild überein und sind eben wegen dieser Uebereinstimmung einander auch nicht entgegengesetzt, sondern nur verschieden, ein Jedes nur anders als das Andere.

Es ist zu bedauern, dass Bernhard von Orley, dessen Sinn für natürliche Schönheit und Grossheit sich in Raffaels Schule entfaltet hatte, keinen Einfluss auf seine Landsleute gewinnen konnte.

Das missverstandene Ideale und die verfehlte subjective Grösse des Michel Angelo erreichte ihre Höhe in Mabuse und Mich. Coxie.

Heinrich Goltzius (No. 872—899.), der zwar auch von diesen Irrthümern ergriffen wurde, besass bei grosser technischer Geschicklichkeit eine ausserordentliche Gabe der Nachahmung, und wurde dadurch glücklicher Weise gleichsam zu einem Wegweiser mit vielen Armen, der doch wenigstens zeigt, dass der Abweg, welchen man einschlug, nicht der einzige ist, welchen man gehen kann.

Insbesondere hat sich Goltzius um die Kupferstecherkunst ein grosses Verdienst erworben, indem er eine freie und durch geregelte Strichlagen doch gesicherte Anwendung des Grabstichels einführte. Er ist als der Gründer eines neuen Systems der Kupferstecherkunst zu betrachten, bei welchem das Schraffir an sich eine dem Auge erfreuliche Wirkung durch seine Linienverflechtungen hervorbringt, und nicht blos durch Schattirung die Zeichnung runden soll.

Eine gesunde Natur erholt sich von ihren Verirrungen, und so fanden die Niederländer und die mit ihnen verbrüderten Holländer das,

was ihrer Nationalität angemessen war. Auch die Völker haben Lebensalter, und nachdem die Zeit der Jugend und seligen Schwärmerei vorüber, die natürliche Kraft in Kämpfen gestählt, und der Verstand auf das materiell Wirkliche gerichtet war, so wendete sich die Kunst zwar ebenfalls der Erscheinung der materiell-wirklichen Natur zu, aber mit tiefer eindringendem Sinn, und ihr heimliches, schlummerndes Leben erwachte in des Künstlers Gefühl, er empfand in seinem Herzen ihr Wirken, und die Kunst ward eine ihrer Seligkeit bewusste, lebendige Natur.

Das Naturleben wird, je tiefer verborgen und sich selbst unbewusster es in den Naturgegenständen liegt, um so deutlicher und anschaulicher durch die Bilder der Niederländischen und Holländischen Schule. Daher sind ihre Landschaften so unvergleichlich, Luft, Wasser, Bäume, Felsen, Alles ist beseelt. Wo aber der Gegenstand ein eigenes Leben hat, da behauptet er dem Niederländischen Künstler gegenüber eine Persönlichkeit, die dieser nicht überwinden und seine Seele ihm nicht einhauchen kann. Er fasst alsdann nur mit Scharfsinn die Eigenthümlichkeiten der Dinge in der sogenannten lebendigen Natur und dem Menschenleben auf, ohne die Individualitäten auf ein Allgemeineres und Höheres zurückführen zu können.

Selbst von den Werken des grossen Rubens kann man behaupten, dass diejenigen die bewunderungswürdigsten sind, in welchen er den Menschen von der Seite seines physischen Lebens mit Zurücksetzung seines intellectuellen Wesens auffasste, dann aber ist auch dieses Naturleben in der Menschenbildung mit einer Wonne und Kraft ergriffen, dass die Animalität zur Offenbarung der Weltseele wird. In diesem Sinne können wir die Holländer und Niederländer, und vor Allen Rubens empfindsam nennen, nur dass wir unter einer, bis zum klarsten Bewusstseyn und bildlichen Anschauung gesteigerten Empfindsamkeit etwas ganz Anderes verstehen, als diejenigen, welche mit diesem Worte ein Schwelgen in trübseligen Gemüthsstimmungen bezeichnen. Eine solche Lebendigkeit der bildlichen Darstellung lässt sich nur im Verein von Form und Farbe erreichen, und gerade die Farbe ist dabei noch wesentlicher, als jene, insbesondere wenn es gilt, das Leben der schlummernden Natur in unsere Empfindungen überzutragen. Daher reicht die Kupferstecherkunst nicht aus, die Bilder jener Maler wiederzugeben, sogar wenn solche ihre Empfindung selbst durch Grabstichel oder Radirnadel auszudrücken versuchten. Wir weisen nun auf die in dem Verzeichnisse enthaltenen Blätter hin, welche das belegen, was wir hier im Allgemeinen entwickelten.

Die Mappe X. enthält die malerischen Radirungen holländischer und niederländischer Maler. Da die Radirungen der Franzosen und Deut-

schen kein selbstständiges Ganzes dieser Sammlung bilden, so sind solche in dieser Mappe mit untergebracht worden.

Die französischen Kupferstiche haben, wenn man einige flüchtige Umrisse zu Millins Reisen abrechnet, die ältesten Denkmale der bildenden Kunst ihrer Landsleute unbeachtet gelassen, was um so mehr zu bedauern ist, weil die Miniatur- und Tafelmalerei à tempera im 14. und 15. Jahrhundert den Fortschritt, welchen Johan von Eyck machte, vorbereitet hatten, so dass, was er Bewundernswürdiges leistete, als Vollendung der Bestrebungen seiner französischen Vorgänger anzusehen ist.

Ueber den König René habe ich ausführlich in meinen Beobachtungen und Phantasien über Kunst u. s. w. gesprochen. Eine Darlegung der Geschichte der französischen Schule, in Kupferstichen, kann also nur mit Werken des ältesten bekannten Kupferstechers beginnen, und dieser ist Jean Duvet (No. 1487 und 1488.). Ohne Zweifel ist er nicht der Früheste unter den Franzosen, welche sich in dieser Kunst versuchten, da die Goldschmiedsarbeiten dazu schon längst mussten Veranlassung gegeben haben. Jean Duvet ist 14 Jahre jünger als Dürer, und war also 29 Jahre alt, als Dürers Kupferstecherruhm schon längst sich über Europa verbreitet hatte. Dürers schöne Stiche, der Ritter begleitet vom Tod und Teufel 1513, und die Melancholie und der heilige Hieronymus in der Zelle 1514, fallen in die Zeit, als Duvet in der vollen Manneskraft stand. Auch mussten ihm die Arbeiten des Lucas van Leyden bekannt seyn, der die meisterhaften und zarten Blätter, die Frau, welche den Hund flöht, und das Milchmädchen, schon 1510 gestochen hatte. Dennoch verdankt er diesen beiden berühmten Männern nichts, selbst angenommen, dass er Blätter des Dürer copirte, wie man behauptet, denn seine Phantasie ist reicher und edler, und sein Stich freier und kräftiger, als der jener Künstler, die durch eine vollendete und sorgfältige Technik die Welt in Erstaunen setzten. Er ist ganz Franzos, und repräsentirt seine Nationalität auf sehr würdige Weise. Seine Compositionen sind voll Phantasie, reich ausgestattet und sehr lebendig. Maler war er nicht, sondern Goldschmied und Kupferstecher, und so gewannen seine Werke nicht den Einfluss, die Kunst in Frankreich gegen das Verderbniss zu bewahren, welches sich durch Primaticcio und Niccolo Abbate verbreitete, die König Franz I. aus Italien herbeirief, Fontainebleau zu bauen und mit Malereien auszuschmücken.

Erst in neuerer Zeit, dem 17. Jahrhundert, kam die französische Kunst von dem Rausche, den sie ausgeschlafen, durch Nicolas Poussin (siehe No. 1555, 1623 und 1624.) und Charles le Brun, zur Besinnung. Ersterer war in seiner Jugend ein Mann von ausgezeichneten Anlagen, bis er jener lüderlichen Genialität der Italiener eine kalte Regelmässig-

keit und Abgemessenheit entgegensetzte, in deren Fesseln er selbst erstarrte. Dieser Zustand der Nüchternheit, der sich besonders in Poussins Werken zeigt, verbunden mit einer anspruchsvollen, strengen Correctheit, macht eine so kalte Wirkung, wie die französische Tragödie. Obwohl an le Bruns Werken der Verstand auch mehr Antheil hat, als die Phantasie, wie sich denn berechnete Wirkungen und Nachahmungen italienischer Vorbilder darin überall nachweisen lassen, so hat er sie doch beseelt und ihnen oft eine Anmuth verliehen, welche gewinnt und wirklich Beifall verdient. Seine vorzüglichsten Werke sind meisterhaft von Gerard Audran und Edelinck gestochen, und in dem Verzeichniss der Blätter dieser ausgezeichneten Künstler aufzusuchen (No. 1528., 1530., 1556 — 1563.).

Der Maler David bezeichnet einen Rückschritt in dem künstlerischen Bildungsgange der Franzosen. Seine Werke gleichen so wenig der antiken Kunst, wie die französische Republik dem alten Rom ähnlich war, und die Franzosen den Römern. Seine Bilder sind aus hohlen Figuren zusammengesetzt, die ihre Leerheit zur Schau tragen. Zu bedauern ist, dass F. Gerard, der ein bedeutender Künstler werden konnte, wie sein Einzug Heinrich IV. hoffen liess, als Portraitmaler verbraucht wurde. Um so erstaunenswürdiger ist es, dass in neuester Zeit unter den Franzosen drei Künstler auftraten, welche das Gegentheil ihrer Vorgänger sind. Die Werke des Horace Vernet athmen, und in seinen Bildern fühlen wir den Pulsschlag der Natur. Schade, dass nicht bedeutende Kupferstecher im engeren Sinne des Wortes, sondern mehr solche, die in geschabter Manier arbeiten, seiner Bilder sich bemächtigt haben, weshalb wir hier nur ein schöngestochenes Blatt nach H. Vernet von E. Conquy, No. 1604., vorlegen können. Paul Delaroche versenkt sich in die Tiefe des Gemüths und stellt ergreifend menschliche Zustände dar, so dass selbst die Bildnisse psychologische Schilderungen sind. Von diesen Bildnissen führen wir hauptsächlich an: Napoleon, gestochen von Aristide Louis (No. 1612.), und F. Guizot, gestochen von L. Calamatta (No. 1611.). Unter den Gemüthszuständen scheint Delaroche vorzugsweise die zu wählen, welche den stillen Seen gleichen, die unter einer ruhigen Oberfläche eine ungeheuere Tiefe verbergen. Meisterwerke dieser Art sind die Kinder Eduards, gestochen von H. Prudhon (No. 1607.), und König Karl I. in der Wachtstube, gestochen von Achille Martinet (No. 1609.). Wir möchten in dieser Rücksicht Delaroche mit Goethe vergleichen, der mit schlichten Worten das Höchste und Tiefste ausspricht.

Ary Scheffer wählt religiöse und romantische Gegenstände. Die Einfachheit, mit der er erstere behandelt, scheint nicht aus einer Stille des Gemüthes und ungesucht hervorzugehen. Die romantischen Gegen-

stände, das Ausserordentliche schildert er mit ergreifender Wahrheit, und wir legen hier (No. 1610.) ein Blatt von L. Calamatta vor, Francesca von Rimini darstellend, welches als Bild und Kupferstich gleich bewunderungswürdig ist.

Die englische Schule ist die jüngste unter allen, und man könnte sagen, dass solche mit Alterschwächen geboren wurde. Von Stichen nach englischen Meistern hat diese Sammlung nicht viel aufzuweisen, und die meisten vorzüglichen Stiche von W. Sharp und R. Strange sind der italienischen Schule, nach welcher diese Meister arbeiteten, untergeordnet worden.

Die spanische Malerschule ward von den Stechern fast übergangen, und ihre älteren Meister sind wenig bekannt. Die wenigen Blätter spanischer Stecher, welche die Sammlung enthält, sind der italienischen Schule beigefügt.

Die italienische Schule haben wir in zwei Abschnitte eingetheilt. Den Kupferstichen, welche als Autographien zu betrachten sind, haben wir, wie billig, die erste Stelle eingeräumt.

Schon Eingangs haben wir die Frage zu erörtern gesucht, ob man zuerst in Italien oder Deutschland von gestochenen Metallplatten Abdrücke zu machen versuchte, und zu keiner völligen Gewissheit gelangen können. Die Italiener selbst sind unter einander in Streit, ob Florentiner Goldschmiede die Erfinder des Metallplattenabdrucks sind? Die Venezianer, die Paduaner und die Bolognesen machen auf diese Erfindung ebenfalls Anspruch.

Dass die Venezianer schon in früherer Zeit ausgezeichnete Goldarbeiter waren, die schöne Niellos und Medaillen fertigten, berechtigt nicht dazu, sie auch für die Erfinder des Metallplattenabdrucks mit Gewissheit zu halten. Gewichtigere Beweise haben die Bolognesen. Auch zu deren Gunsten will ich nicht anführen, dass Cellini die alten Goldschmiedemeister der Bolognesen wegen ihrer Niellos sehr rühmt, sondern auf den Francesco Francia (Raibolini) hinweisen, der ohne Zweifel selbst den Metallplattenabdruck kannte. Ob er nun diese Fertigkeit von einem älteren bolognesischen Meister, oder von einem Florentiner gelernt, bleibt unentschieden, und darum die Ehre der frühesten Anwendung dieser Erfindung unter den Italienern den Florentinern unbestritten, da sie eine Metallplatte aufzuweisen haben, die einer ihrer Landsleute gravirte, welche um 1455, jedoch vermittelst einer Erdform und eines Schwefelabgusses, abgedruckt wurde. Gegen diese Thatsache können selbst die Beweise, welche die Paduaner für sich haben, doch nicht aufkommen, denn obwohl Mantegna 1455 vier und zwanzig Jahr alt war und sich in diesem Alter höchst wahrscheinlich schon mit der Kupferstecherei und dem Abdruck der Platten, welche so gestochen, dass sie zum Ab-

druck eingerichtet sind, beschäftigte, so ist doch von ihm kein Blatt bekannt, welches zu jener Zeit abgedruckt wurde.

Ich muss nochmals hier die Behauptung wiederholen, dass wenig darauf ankommt, wo man zuerst eine Erfindung macht, sondern die treffliche Anwendung einer solchen zu grösserer Ehre berechtigt. Auch in dieser Hinsicht, glaube ich, kann den Florentinern das Verdienst nicht streitig gemacht werden, dass einer ihrer Stecher unter allen Blättern aus dem 15. Jahrhundert das grösste und vorzüglichste hervorbrachte, denn die Himmelfahrt der Maria, welche den Kunstfreunden unter der Benennung *la grande feuille* bekannt ist (28 Zoll h., 20 Zoll 3 Linien br.) wird von keinem Kupferstiche aus dem 15. und Anfange des 16. Jahrhunderts übertroffen. Der Name des Meisters ist unbekannt und Bartsch Vol. 13. No. 4. p. 86. u. 87., findet in der technischen Behandlung Aehnlichkeit mit Blättern von Nicoletto da Modena. Es ist hiermit noch gar keine Gewissheit ausgesprochen, und sodann werden dem Nicoletto so viele Blätter zugeschrieben, welche auf höchst verschiedenartige Weise monographirt und gestochen sind, dass man glauben möchte, dieser Name sey ein Collectivum, womit man alle namenlosen italienischen Kupferstiche aus dem Ende des 15. Jahrhunderts bezeichnet, indess man ihm doch nur Stiche mit Gewissheit beimessen darf, auf welchen er sich Nicoletto da Modena genannt hat; denn es scheint mir noch unerwiesen, dass er mit Ni. Ro. eine Person, und die Auslegung dieser Buchstaben mit Nicoletto Rosa richtig sey. Auch hier hat wohl der treffliche Bartsch sich selbst getäuscht und der Neigung, die Kunstgeschichte zu vereinfachen und auf wenige Namen zurückzuführen, zu viel nachgegeben. Was mir den Meister dieses Blattes zum Florentiner macht, ist die geistige Auffassung des Gegenstandes, welche das heitere und herzerfüllende Gefühl frommer Begeisterung in frei und natürlich sich bewegenden, schönen Gestalten zur Anschauung des äusseren Gesichtssinnes bringt. Der Styl der Zeichnung erinnert auffallend an Sandro Botticelli, und in der Durchführung des Stichs, in allen seinen Einzelheiten, ist ein solches Gepräge der Unmittelbarkeit des Erfinders, dass man nicht zweifeln kann, der Zeichner sey auch der Stecher dieses Blattes. Empfingen wir dies Bild aus zweiter Hand, wie viel würde bei der Uebertragung verloren gegangen seyn! und selbst der beste Stecher hätte das Urbild todtgestochen. Dass Botticelli selbst in Kupfer gestochen hat, wird von Vielen behauptet, und ist durch seine Verbindung mit dem Stecher Baccio Baldini sehr wahrscheinlich. Botticelli, geb. 1437, gest. 1515, und sein Freund Baldini, der um 1470 lebte, können in jeder Hinsicht dem Nicoletto zur Seite gestellt werden.

Aber selbst angenommen, dass Nicoletto da Modena dies grosse Blatt stach, so hätten doch weder Vorgänger noch Zeitgenossen irgend

eines Volkes ein Werk der Kupferstecherkunst aus diesem Zeitraume von gleicher Vortrefflichkeit aufzuweisen, und so ist den Italienern vorbehalten, schon am Ende des 15. oder Anfang des 16. Jahrhunderts das Grösste in dieser Kunst geleistet zu haben. Wenn wir weder den ältesten deutschen, noch den ältesten italienischen Stechern vor einander einen Vorzug einräumen, so haben gegen das Ende des 15. Jahrhunderts die Italiener denn doch in dieser Kunst einen Riesenschritt gethan.

Es ist hierbei zu berücksichtigen, dass die Deutschen in der Geistesbildung gegen das Ende des 15. Jahrhunderts, wenn man nicht sagen will, zurückgegangen, doch gegen die Italiener weit zurückgeblieben waren, und dass ein geistig höher stehendes Volk auch an die Künste grössere Auf- und Anforderungen richtet.

Wenn Maso auch selbst kein grosser Zeichner war, so stand ihm doch Antonio Pollajuolo, ein etwas jüngerer Künstler, sehr hülfreich zur Seite, welcher ihm Zeichnungen fertigte, wie wir bereits angeführt haben. Diese höhere Bildungsstufe der Italiener, als die der Deutschen, veranlasste zwei verschiedene Richtungen der Stecher beider Nationen. Die Italiener erhoben die Stecherkunst zur Zeichnenkunst, welche das Mittel ist, auf einer Fläche Gestalten darzustellen, um in solchen Gedanken zur äusseren, sinnlichen Anschauung zu bringen. Nur eine grosse, zwanglose Gewandheit des Strichs kann in alle Schwingungen der Form eingehen, und sich allen Anschwellungen und Einbiegungen derselben anschmiegen.

Die Deutschen, und vorzüglich Dürer, bildeten die Stecherei zum vollkommenen Handwerke aus, so dass man noch die Striche an der Abbildung der ekelhaftesten Formen bewundern muss, wie dies bei Dürers grosser Glücksgöttin der Fall ist.

Nach Pollajuolo (siehe No. 1670.) müssen wir Andreas Mantegna (No. 1671—1678.) anführen, welcher nicht allein die Kupferstecherkunst, sondern eben auch die Malerei, noch mehr und hauptsächlich zur Formenbildung hindrängte, da er seinen Sinn an plastischen Werken des Alterthums gebildet und die Auffassungsweise antiker Kunst sich angeeignet hatte, so weit solches einem modernen Künstler möglich ist. Man muss bedauern, dass Mantegna nicht Bildhauer wurde, wozu er die grössten Anlagen besass, wie wir aus der Zeichnung in seinen Gemälden und Kupferstichen schliessen können.

Die Anregung zum Studium des classischen Alterthums hatte Squarcione gegeben, jedoch nicht in der Absicht einer Uebertragung statuarischer Vorbilder in der Malerei, sondern um den Sinn für die Schönheit der menschlichen Gestalt zu wecken, denn in Wahrheit waren bis dahin (Squarcione geb. zu Padua 1394, gestorben daselbst 1474) die

Maler fast nur auf die Schönheit der Gesichtszüge beschränkt gewesen, und in Ausbildung der Gestalt weit hinter den Plastikern zurückgeblieben. Squarcione sah an seinem Schüler Mantegna mit Verdruss das Missverständniss des Zweckes, den er durch antike Vorbilder zu erreichen suchte. Jedoch löste sich später, durch den Einfluss, welchen Mantegna's Schwäger, die Bellini, über ihn gewannen, die Versteinerung seines Styls auf, und es vereinigte sich in seinen Werken nun statuarische Strenge der Zeichnung mit malerischer Lebensfülle und der Mannichfaltigkeit, welche die Natur ihm darbot, wozu die Jungfrau mit dem Kinde (No. 1674.) einen Beweis abgiebt, welches ein Bild von naiver Wahrheit ist. Bartsch hat, wie uns scheint, sehr Unrecht, auf Aussage des Vasari, den Baccio Baldini zum Nachfolger des Maso Finiguerra zu machen, da diesem Pollajuolo (geb. 1426) und Andreas Mantegna (geb. 1431) doch in der Zeit weit näher standen, als Baldini, von welchem man nur weiss, dass er zwischen den Jahren 1460 und 1480 nach Zeichnungen des Sandro Botticelli stach. Wir weichen daher in der historischen Reihenfolge von der bei Bartsch ab, die wir in unserem Verzeichniss nur angenommen haben, um das Nachschlagen in dem übrigens sehr schätzbaren Werke des Bartsch zu erleichtern. Dieser Baldini, von welchem wir das seltene Blatt, die Thorheit auf dem Thron (No. 1669.), vorlegen, war ein fleissiger Arbeiter, aber es wurde durch ihn auf keine Weise die Kunst gefördert.

Wir müssen hier noch auf ein sehr seltenes und schönes Blatt (No. 1667.), die Gefangennehmung Simsons, aufmerksam machen. Bartsch (Vol. 13. p. 70. No. 2.) zählt es unter die ältesten italienischen Stiche, da er sagt, es sey von einem sehr alten Meister schon copirt worden. Das hier vor uns liegende schöne Original ist aber doch wohl erst von eines Meisters Hand, der die Vortheile benutzen konnte, welche Mantegna erworben hatte, denn wenn es auch in strenger und correcter Zeichnung und in Gewandheit der Strichlagen den Werken des Pollajuolo und Mantegna nachsteht, so hat es doch eine Grossheit und Freiheit in den Formen und eine gewaltige Lebendigkeit im Ausdruck, deren kein Vorgänger des Mantegna mächtig war.

Bartsch hat sich durch die Anonymität und den Mangel technischer Fertigkeit, die er für Merkmale eines hohen Alterthums hielt, oft in der Zeitbestimmung irre machen lassen, und daher auch diesem Blatte ein sehr hohes Alter beigelegt, und umgekehrt Blätter für neuer gehalten, als sie sind, wenn sich in solchen eine bedeutende Vollendung zeigt.

Wir lassen nun Niccolo da Modena folgen, erinnern jedoch daran, dass gewiss sehr verschiedene Blätter, die mehreren Künstlern angehören, von Bartsch unter eine Benennung gebracht wurden.

Mantegna wirkte noch lange in Oberitalien fort, und Giovanni An-

tonio da Brescia ging so auf den Styl dieses Meisters ein, dass man oft nicht weiss, was er nach Zeichnungen desselben gestochen hat, oder was ihm ganz allein gehört. Höchst wahrscheinlich ist das schöne Blatt (No. 1683. und nach Bartsch No. 21.), welches wohl die Fruchtbarkeit darstellt, von seiner eigenen Erfindung. Zwar hat es etwas von dem statuarischen Style des Mantegna, allein dabei so lebensvoll schwellende Formen und eine in sich versunkene Seeligkeit im Ausdruck, dass man auf Raffael hingewiesen wird, den es doch auch wieder durch eine zu üppige Weichheit verleugnet. Marc-Antonio hat denselben Gegenstand gestochen, mit dem Unterschied, dass man bei Antonio da Brescia im Hintergrund Burgen sieht und bei Marc-Antonio hinter dem Weibe, welches eine Pflanze begiesst, sich ein grosser Baum erhebt (No. 1794., Bartsch No. 383. Vol. 14.).

In Benedetta Montagna wirkt noch Mantegna's Einfluss fort, allein schon schwächer, als bei Antonio da Brescia. Montagna copirte das Pferd nach Dürer, allein weder mit dieses Meisters Geschicklichkeit, noch mit dem edlen Formsinn, der von Mantegna ausgegangen war (No. 1684.).

Domenico Campagnola, der im Anfang des 16. Jahrhunderts lebte, giebt einen Beweis dazu, wie leicht eine geniale Freiheit zu wilder Vernachlässigung ausartet (No. 1685.).

Ueber Robetta, dessen Lebenszeit Bartsch um 1520 ansetzt, bemerken wir nur, dass seine Arbeiten ein alterthümlicheres Gepräge tragen, und wenn er auch, wie Vasari sagt, in Florenz lebte, in der Zeichnung seiner Figuren doch etwas ist, was auf eine andere Schule deutet, aus der er hervorgegangen seyn könnte. Wenn man den Behauptungen des Vasari und Bartsch nicht widersprechen will, so muss man annehmen, dass Robetta nach älteren Meistern gestochen hat und vielleicht ein Schüler des Francia war.

Wir nehmen in das Verzeichniss alter italienischer Stecher zwei Blätter auf, welche Gaukler in den wunderbarsten Stellungen zeigen. Die Figuren sind überaus lang und mager, und dabei die Muskelbäuche widernatürlich hervorgehoben. Diese beiden seltenen Blätter können nur von einem ausgearteten, späteren Florentiner gestochen seyn. Brulliot, welcher das Zeichen dieses Künstlers in dem *Dictionnaire des monogrammes. Première partie.* No. 1777. anführt, zählt ihn zur Schule des Primaticcio; auch ist zu bemerken, dass es keine Stiche, im engeren Sinne des Wortes, sondern Radirungen sind. Jedenfalls gehören diese Blätter der Schule von Fontainebleau oder der des Rosso (*Maître Roux*) an.

Da dem, bis zu seinem Tode unermüdlichen Forscher, Franz Brulliot, es gelungen ist, den richtigen Namen des Meisters zu entdecken, welcher seine Blätter mit einem Merkurstabe, *le Maître au Caducée,* bezeichnete, so sind wir berechtigt, ihn in das Verzeichniss der italie-

nischen Kupferstecher aufzunehmen. Zufolge eines Gemäldes, auf welchem sich der Merkurstab und der ausgeschriebene Name Jac. da Barbary befindet, war dieser Künstler ein Italiener, wonach der Name Babylon, den man ihm beigelegt hat, zu berichtigen ist. Von diesem Jacques de Barbaris, der wahrscheinlich burgundischen Ursprungs ist, befanden sich Gemälde in der Sammlung der Prinzessin Margaretha von Oesterreich.

Die Jahrzahl 1504, welche sich auf dem von Brulliot beschriebenen Gemälde findet, setzt uns über seine Lebenszeit in Kenntniss. Wir können ihn nur nach seinen Kupferstichen beurtheilen, wovon wir drei in dem Verzeichniss aufführen, welche schon in dieser kleinen Anzahl eine grosse Mannichfaltigkeit darbieten. Die Judith erinnert durch die ernste statuarische Haltung der edlen Gestalt und den Zug der Falten des Gewandes an jene Uebertragung des Antiken in die neuere Kunst, welche Mantegna veranlasste. Der heilige Hieronymus scheint unter dem Einfluss deutscher Vorbilder entstanden und die drei gefesselten Männer, wovon der mittlere an einen Baumstamm gebunden, ein Naturstudium zu seyn, in welchem sich eine schlichte Beobachtung des Wirklichen darlegt.

So war denn die Formenbildung von Mantegna als Maler und Kupferstecher mit grosser Strenge betrieben, von Schülern und Anhängern geübt und in reicher Mannichfaltigkeit zwangloser entwickelt worden. Alles, was bis dahin in der Kupferstecherkunst geschehen war, ist nur Vorbereitung zu Marc-Antonio Raimondi's Hervortreten, der sich alle Mittel seiner Kunst durch fleissiges Studium der Werke berühmter, selbst deutscher Meister, erworben hatte, um die Formenbildung zu ihrer Vollendung zu erheben, in der er die Aufgabe des Stechers erkannte.

Wie Keiner vor ihm diese Höhe erreicht hatte, so sank die Kupferstecherkunst bald wieder herab, denn es war nicht sowohl und nicht allein die vollendete Meisterschaft in Handhabung des Grabstichels, als die geistige Durchdringung der Formen, welche seinen Werken den hohen Werth giebt, und jene erworbene, grosse Technik war nur Mittel und machte es ihm nur möglich, dass die Hand den Geist des Malers fassen, gleichsam festhalten konnte. Bei ihm bedingten die Formen die Strichlagen, welche er daher keiner Regel unterwarf, wie etwa Dürer oder Leyden. Sein Schraffir ist nicht künstlich, oder künstlerisch, der Schatten wird von ihm nur als Bedingung behandelt, unter der das Auge Formen wahrnehmen kann, denn in einer absoluten Helligkeit oder Finsterniss ist nichts sichtbar. Auch seine Zeichnung ist nicht immer correct, aber stets lebendig und beseelt.

Bei geringeren Fähigkeiten, wie selbst seine besten Schüler, Angustin da Venezia, Marco da Ravenna, Bonasone, Enea Vico und die Glieder der Familie Ghisi hatten, musste die Kupferstecherkunst von dieser Höhe herabsinken, die freie technische Ausführung in Nachlässig-

keit und die durch und durch ausdrucksvolle Zeichnung, wenn das innere Leben daraus entschwand, in leere Formenschwulst ausarten. Augustin Veneziano und Marco da Ravenna haben jedoch sehr oft die Blätter ihres Meisters wiederholt und bisweilen ziemlich glücklich, so dass Bartsch, um Originale und Copien nicht zu trennen, die Blätter dieser drei Stecher in einer Reihenfolge nach den Gegenständen aufführt. Da wir in der Einleitung nur eine geschichtliche Uebersicht geben und an die wichtigsten Momente uns halten, wegen des Einzelnen aber auf das Verzeichniss verweisen, so stellen wir hier, als Wahrzeichen der niedrigsten Ansartung der Kupferstecherei, ein wegen seiner Seltenheit geschätztes Blatt auf (No. 1987. dieser Sammlung, Bartsch Vol. 15.), welches dem Giulio Sanuti zugeschrieben wird und ein Bacchanal vorstellt. Die Stichmanier zeigt die grösste Verwilderung, und die Formen sind eben so widernatürlich hässlich, als die Darstellung unzüchtig ist. Die Kupferstecherei steht mit den anderen bildenden Künsten in einem solchen Verkehr, dass eine gegenseitige Wechselwirkung, zumal da viele Maler ihre eigenen Zeichnungen radirt haben, nicht zu verkennen, und die Kupferstecherkunst der Barometer ist, nach welchem wir die Höhe der anderen Künste messen können.

Zu Julius Sanuti Ehrenrettung ist jedoch anzuführen, dass er auch sehr lobenswerth ein Blatt mit dem Grabstichel und der kalten Nadel nach Tizian gearbeitet hat, welches Bartsch nicht kennt und in dem Verzeichniss No. 1989. aufgeführt wird.

Die Caracci, welche eine neue Epoche in der Malerei herbeiführten, bewirkten ebenfalls in der Kupferstecherei eine von den früheren verschiedene Richtung. Ihre Schule, welche man die Bolognesische nennt, geht auf eine malerische Wirkung von Licht und Schattenmassen aus, und wie dadurch in der Malerei die zartere Nüancirung des Lichts, das milde Farbenspiel des Colorits, einer allgemeineren Farbenwirkung, die man den Ton eines Gemäldes nennt, weichen musste, so trat auch in der Kupferstecherei eine massenhaftere Behandlung der Schatten an die Stelle der feineren Modellirung durch geschmeidigere Schraffire. Da nun zur Erreichung einer auf das Ganze eines Bildes berechneten Wirkung die Radirnadel ein weit bequemeres Werkzeug ist, so verschwand der Grabstichel in der Schule der Caracci allmälig, dessen sich jedoch Augustin Caracci noch mit Kraft und Gewandtheit bediente. Wir glauben völlig berechtigt zu seyn, die Blätter der Caracci und ihrer Schüler als Belege der Geschichte der Malerei zu betrachten, da das malerische Princip darin vorherrschend ist, und haben sie ohne Bedenken in die Mappen der Maler eingeordnet; denn es zeigt sich in diesen Stichen nicht allein der Kunstcharakter der Stecher, sondern auch der Meister, nach welchen jene arbeiteten.

Die neueste Epoche der Kupferstecherkunst bei den Italienern zeich-

net sich dadurch aus, dass die Meister dieses Faches darnach strebten, Formenbildung und malerische Wirkung mit einander zu verbinden und Radirung und Grabstichelarbeit zu verschmelzen, um Bestimmtheit und Weichheit zu gewinnen.

Zuerst hat sich darin Joannes Volpato grosse Verdienste erworben. Sein berühmter Schüler Raffael Morghen neigt sich mehr einer malerischen Weichheit zu, bei der, in seinen späteren Arbeiten, die Bestimmtheit der Form verschwindet. Beiden haben wir es aber zu verdanken, dass sie den Stechern aller Schulen das rühmliche Beispiel einer würdigen Wahl von Gegenständen gaben; denn es ist doch höchst beklagenswerth, an welchen Vorbildern sich die grössten französischen und deutschen Stecher abmüheten. So hat Edelinck nur ein Blatt nach Raffael und eines nach Leonardo gestochen.

Volpato's Zeitgenosse, F. Bartolozzi, verschwendete sein schönes Talent und vertauschte den Grabstichel mit der Punktirnadel, die er grösstentheils anwendete, zu seiner Zeit und in England beliebte Gegenstände auf seine Weise zu stechen. Die in dem Verzeichniss unter No. 2021. u. 2022. aufgeführten Blätter sind wohl seine vorzüglichsten Arbeiten.

Unter den Nachfolgern dieser Meister ist es Giuseppe Longhi, der auf Morghens verlassener Bahn fortschritt. Seine Bestrebungen sind darauf gerichtet, die beseelten Formen seiner Vorbilder, selbst in dem verkleinerten Maasse des Kupferstichs, aufzufassen und das Malerische eines Bildes nicht als Farbenspiel, sondern als Ton und Stimmung, gleichsam als Wiederschein der Gesammtwirkung des Gemäldes, man könnte sagen, der Färbung der Gemüthsstimmung des Malers, wiederzugeben.

Ein jedes Bild weist, gleich der Magnetnadel, nach den beiden Polen, um welche sich unsere innere Welt bewegt – Vernunft und Gefühl. — Jene regulirt unsere Gedanken und dieses entscheidet unsere Neigungen. Wird die Vernunft schöpferisch, so nennen wir sie Phantasie, das heisst die Kraft des Gemüthes, welche die Erscheinungsform der Idee bestimmt, oder die Kraft des inneren Anschauens. Ist das Gefühl auf sich selbst gerichtet, sich selbst Gegenstand der Wahrnehmung, so nennen wir es Selbstbewusstseyn und auch gleichnissweise den inneren Sinn, wie wir durch die äusseren Sinne äussere Gegenstände wahrnehmen. Nun erregen, wie die äusseren Gegenstände Empfindungen, so die Ideen Gefühle, das heisst innere Zustände, und wie jene Empfindungen schmerzhaft oder vergnüglich, so sind die Gefühle leid- oder freudvoll, je nachdem uns die Phantasie heitere oder traurige Bilder vorführt.

Ein Bild ist zugleich Form und Farbe. Die Idee strebt in der Form und das Gefühl in der Farbe zum Bewusstseyn und Daseyn zu gelangen. Das plastische Element des Kunstwerks, welches die sinnliche Erkenntniss der Idee vermittelt, ist also dem geistigen Erkenntnissvermögen, das

malerische dem inneren Wahrnehmungsvermögen, dem Selbstbewusstseyn zugewendet. Jenes ist der objective, dieses der subjective Pol des Kunstwerks. Das Malerische ist, als ein Erscheinen des Gefühls, dem musikalischen Verlauten des Gefühls so innig verwandt, dass die Sprache für Beides die Ausdrücke vertauscht und die Wörter Ton und Stimmung doppelsinnig für Malerei und Musik gebraucht.

Zwei Blätter des bewunderungswürdigen Longhi sind recht geeignet, das, was wir soeben entwickelten, darzulegen: die Vermählung der Jungfrau, No. 2132., und die Vision des Hesekiel, No. 2167. In dem Stiche wie im Bilde der Vermählung ist über Alles ein mildes Licht ausgegossen, so dass daraus eine sanfte, ruhige Stimmung hervorleuchtet. Der kräftige Ton des Bildes, welches die Vision des Hesekiel darstellt, stimmt mit der Erhöhung, der starken, tiefen Erschütterung überein, die eine solche Erscheinung im Gemüthe hervorbringt. Dem ihm überhaupt eigenen Farbensinn genügte Longhi durch mehrere Blätter, welche er in Rembrands Manier stach, wie denn dieser Kupferstecher gewiss ein grosser Colorist geworden wäre. Noch mehrere Stecher unter den Italienern wären rühmlich zu nennen, doch müssen wir auf das Verzeichniss verweisen.

Die zweite Abtheilung unserer Sammlung ist eine Darlegung der Geschichte der Kunst von ihrer Wiederbelebung im vierten Jahrhundert bis zu den neuesten Zeiten. Um dieses Vorhaben durchzuführen, müssen wir in der Kupferstichsammlung Kupferstichwerke hereinziehen, welche Blätter enthalten, die mehr in wissenschaftlicher Absicht, als mit künstlerischem Sinn ausgeführt sind. Hierher gehört das grosse Werk von D'Agincourt und auch die Basiliken des christlichen Roms, von Gutensohn und Knapp. Von jener, man könnte sagen, hieroglyphischen Kunst, welche christliche Ideen nur anzudeuten wagte, und jener verlöschenden heidnischen, die noch in die christliche Zeit hineinschimmert, können wir keine anderen Abbildungen in Kupferstichen vorlegen, als die Blätter zu den vorhergenannten Werken. Die Kupferstiche zu Friedr. Münter's Werk sind künstlerisch zu wenig befriedigend und nur insofern wichtig, als sie uns die Beschreibung von christlichen Sinnbildern verdeutlichen.

Wenn uns nun auch blosse Umrisse die christlichen Werke der Kunst nur sehr unvollkommen veranschaulichen, so veranlassen sie doch schon zu der Betrachtung, dass die Kunst eine innere Nothwendigkeit, der Drang, mit welchem jeder Gedanke und jedes Gefühl nach Verwirklichung strebt, unwiderstehlich, und das bildliche Denken eine wesentliche Seite der Intelligenz ist, ohne welche der Mensch nur ein halbes Wesen wäre, was weder dem Himmel noch der Erde angehörte, sondern in einem dumpfen Bewusstseyn zwischen beiden schwebte. Erwägen wir noch, dass das Wesen des Christenthums ein innerliches ist, welches nicht sowohl Ideen und Anschauungen der Kunst darbietet, vielmehr Selbstverleugnung

bis zur Aufopferung und Entsagung fordert und Gesinnungen einflösst, die durch die reinste Liebe zur Erfüllung dieser Pflichten befähigt, so muss man über den Geist erstaunen, welchem noch schöpferische Kraft genug blieb, neben den Werken der Liebe christliche Kunstwerke zu erzeugen, die wir recht eigentlich christliche Werke nennen können, da sie den von der Sinnenwelt sich abwendenden Geist mit dieser wieder versöhnen.

Die Geschichte der Religionen, der Philosophie, ja man kann sagen, des Denkens überhaupt, legt dar, wie der Geist von dem Gedanken eines Einsseyns ausging, dann dieses All und Eine in die Begriffe von Gott und Welt, Idee und Wirklichkeit, Schöpfer und Natur, Geist und Materie trennte und nun sich wieder bestrebte, den Gegensatz aufzuheben, in welchem jedes für sich nur ein relatives Seyn hat. Wie sich die Menschen in diesem Dilemma des Satzes des Widerspruchs abgeängstet, den Ausgang aus diesem Irrsal, den verlorenen Zusammenhang zwischen den Gegensätzen, den Frieden der Seele, die Aussöhnung ihrer Vernunft mit sich selbst, und die Rückkehr zu einem All- und Durchausseyenden gesucht haben, gehört nicht in die Geschichte der Kunst. Wohl aber muss hier gesagt werden, dass die Kunst selbst eine Aufhebung der abstracten Trennung wird, indem das Kunstwerk ein Einsseyn von Idee und Wirklichkeit ist, wobei die Idee, das Geistige, sich selbst zum Daseyn bestimmt.

Zugleich können wir hieraus den entschiedensten Eintheilungsgrund für die Epochen der Kunst abnehmen. In ihren Anfängen ist sie symbolisch. Das Darstellungsvermögen ist noch unentwickelt, und die Kunst muss sich mit Zeichen behelfen, um durch Aehnlichkeiten und Anspielung Ideen anzudeuten, oder durch Association von Begriffen auf Ideen hinzuleiten. Es wird in dieser Epoche der Gedanke über dem Kunstwerke stehen und ein grosser geistiger Ueberschuss bleiben, den das Bild nicht in sich aufzunehmen, die Phantasie nicht in Erscheinungsform zu verwandeln vermag.

Erst auf der Höhe der Kunst erreicht sie dieses Einsseyn des Gedankens und der sinnlich wahrnehmbaren Erscheinung.

Ueber dieses Ziel hinaus liegt das Uebergewicht auf der Seite des materiellen Scheins. Die Kunst sucht dann eine blos materielle Wahrheit zu erreichen und das schlechthin Wirkliche, die blos sinnliche Wirkung darzustellen, statt sich die ästhetische Wahrheit, die eben das Einsseyn des Idealen und Realen ist, zur Aufgabe zu machen.

Um Vorgehendes kurz auszusprechen, kann man sagen: die frühesten Werke der Kunst sind Sinnbilder, und die vollkommnen Kunstwerke Urbilder, und die Ausartung bringt Nachbilder hervor, wenn wir, wie Platon, die Dinge in der Natur für die Schattenbilder der göttlichen Idee halten. Ueber das Einzelne der Kunstgeschichte giebt das Verzeichniss der Kupferstiche das Wissenswertheste an.

ERSTE ABTHEILUNG.

Mappe I.

Deutsche Meister, deren Namen unbekannt sind, oder Incunabeln.

FÜNFZEHNTES JAHRHUNDERT.

No. 1. Lit. A. *Quelques mots sur la gravure au millésime de* 1418 *par C. D. B. avec 7 planches.* Der Umschlag ein wenig fleckig und an den Rändern handschriftliche Bemerkungen.

No. 1. Lit. B. Sechs Blatt, die Gefangennehmung Christi, Christus vor Pilatus, Geisselung und Kreuztragung, von einem sehr alten Kupferstecher, mit feinen Strichen gestochen. Die Dornenkrönung und Christus vor dem Volke, von einem anderen alten Stecher, aber roher.

Erstere vier Blätter sind bei aller Unbeholfenheit der Zeichnung doch ausdrucksvoll in den Gesichtszügen. Als Beweis des hohen Alters ist anzuführen, dass die Figuren auf den Zehen gehen, knappanliegende Beinkleider und Schuhe ohne spitze Schnäbel tragen. So hat auch Pilatus einen langen Leibrock, der bis auf die Knöchel herabhängt. In dem Blatte, die Gefangennehmung, befindet sich der obere Theil des Papierzeichens, ein Stern zwischen zwei Stierhörnern, welches nach G. Fischer's Beschreibung typographischer Seltenheiten auf Urkunden aus dem 14. Jahrhundert (1388) schon vorkommt. Auf den Rückseiten stehen in lateinischer Sprache Stellen geschrieben, die sich auf die Darstellungen beziehen. Diese Handschrift ist sehr alt, und die Hauptbuchstaben sind mit einer zinnoberrothen Farbe geschrieben, auch einzelne Worte roth unterstrichen. Die Blätter haben breites Papier. Die Grösse der Stiche ist 6 Z. h., 3 Z. breit, alt franz. Maass. Die Verspottung und

Christus dem Volke vorgestellt, sind von einem geringeren Künstler, auch ist das Schraffir nicht so zart, wie bei jenen vier Stichen. Bei zweien dieser Blätter hat die Druckerschwärze einen blaugrünlichen Schimmer. Die Drucke sind kräftig. Dass diese Stiche abgedruckt zu werden bestimmt waren, ist daraus zu erkennen, dass Petrus das Schwert in der rechten Hand hält. Auch müssen wir auf die Form der Pflanzen aufmerksam machen, welche sehr den Stauden gleichen, die wir auf einer alten Tarokkarte finden, welche zu den grössten Seltenheiten des K. Kupferst.-Cab. zu Dresden gehört.

No. 2. Nirgends zu finden. Vortrefflich erhalten. Kindermord. An einer niederen Mauer steht Herodes und zeigt mit dem Finger der rechten Hand, in welcher er das Scepter hält, auf einen Knaben, der in die Arme seiner knieenden Mutter gesunken ist, die ihn an sich drückt. Vor dem Könige liegen vier, theils getödtete, theils sterbende Kinder. Ein Mann in kurzem Leibrock, spitzer Mütze, anliegenden Beinkleidern, kurzen Stiefeln, scheint den König zu fragen, ob er den Knaben tödten soll, den er bei einem Beine in die Höhe hält. In der linken Hand hält er das Schwert. Eine Frau bedeckt mit ihrer Hand ihre Augen und verlässt den Ort des Jammers. In der Mitte kniet eine Mutter, die ihren sterbenden Knaben küsst. Eine andere Frau, dem Könige gegenüber, steht wie vor Entsetzen erstarrt. Die Gesichter der Kinder sind rührend, schmerzvoll, aber nicht verzerrt. Die Gewänder sind in scharfen Winkeln gebrochen. Feine, kurze Schraffire. Ganz in Art der Meister des 15. Jahrhunderts. *Unicum.* Vergelbtes Papier, aufgezogen, beschnitten. Eine Ecke von dem Papier abgerissen, aber sehr schöner Druck. 11 Zoll breit. Fleckig und beschnitten, aber kräftig.

No. 3. Kreuzigung. Unter den drei Kreuzen die Gruppe der heiligen Frauen. Johannes unterstützt die hinsinkende Maria.

Sogenannte geschrottene Arbeit. Die Kupferplatte wurde nicht gestochen, sondern mit Bunzen geschlagen, so dass sich das Bild auf einem gemusterten, aus Blumen zusammengesetzten Grund befindet, den Goldgründen alter Gemälde vergleichbar, oder Miniaturen mit Gold- oder gemustertem Grund. Hat Papierrand. $7^{5}/_{4}$ Z. Höhe, 5 Z. Breite. An unbedeutenden Stellen leicht gefärbt. Kräftiger Druck. Sehr wohl erhalten.

No. 4. Aus einem Drachen, einem vierfüssigen Ungeheuer, einem Frosch, einem Hügel, Pflanzen und Bäumen zusammengesetztes Bild. Man sieht sehr deutlich, dass zwei Platten über einander gedruckt wurden und diese Gegenstände sich nicht alle auf einer Platte befanden. Vortrefflich erhalten und kräftiger Druck, mit breitem Papierrand.



Leo papa Offerebat iudei ihm duris
nexibus vinctu̅. colaphis z alapis frequentibus
cesu̅. sputis oblitu̅ clamoribus condempnatu̅
ut iterum tot penitencia que aliquis vellet pre
no̅ auderet prelatus absolvi

No. 5. Ein Buchstabe, zusammengesetzt aus St. Georg und der Figur einer Betenden, über welcher ein Engel schwebt. Y. das Monogramm des Martin Schongauer, welches sich unter diesem Buchstaben Y befindet, ist ein späterer Zusatz, mit einem Pinsel gezeichnet. Vortrefflich erhalten und sehr kräftiger Druck.

No. 6. Ein Buchstabe, aus dem Kampf von Thieren gebildet. Bartsch P.-G. Vol. 6. No. 100. Etwas beschnitten.

No. 7. St. Hieronymus sitzt auf einer Bank. Ein kleiner Löwe küsst die rechte Hand des Heiligen. Rundes Blatt. Unbekannt. Kräftiger Druck.

No. 8. Verkündigung. Maria kniet und betet. Durch das offene Fenster schwebt der heilige Geist auf sie nieder. Hinter ihr ein Engel, der eine Rolle aufwickelt. Die Köpfe sind rundlich und gleichen denen in der Maria des Meisters von Einsiedel. Die Architectur ist Rundbogenstyl. Wohl erhalten. $6\frac{1}{2}$ Z. hoch, $4\frac{3}{4}$ Z. breit. Nicht von Bartsch gekannt. Das Monogramm des Martin Schongauer ist hineingezeichnet.

No. 9. Ein Heiliger mit einer Säge. St. Simon. Bartsch No. 36. der anonymen Meister. Es fehlt zwar nichts, aber knapp beschnitten.

No. 10. Die Auferstehung. Ein kleines, aber sehr altes Blatt.

MEISTER E. S. 1466.

B. P.-G. Vol. VI. p. 16. No. 35.

No. 11. Maria von Einsiedeln. Höchst seltenes Hauptblatt. Schöner Druck, wohl erhalten, nur an unbedeutenden Stellen Spuren von Farbe.

MEISTER W ⚲

Bartsch Vol. VI.

Bartsch sagt über diesen Meister nur Folgendes: *Ce maitre est remarquable, parcequ'il est auteur original. La perte de son nom est à regretter.* Die Auslegungen, welche man dem W gab, zieht Brulliot in Zweifel. Die irrige Meinung ist, dass dieser Meister Walch geheissen haben könnte. Einige, z. B. Doppelmayer, halten Walch für einen Formenschneider von Nürnberg, der daselbst 1470 geboren ward. In der Angabe des Sterbejahres schwankt man zwischen 1500 und 1520. Einige geben diesen Meister auch für einen Maler aus, und schreiben ihm das schöne Bildniss des Kaisers Max I. zu (Wiener Gallerie). Nach von Heinecke soll Walch der Meister des Michel Wohlgemuth gewesen seyn. Wäre Walch aber Wohlgemuths Lehrer gewesen, so gehörte er dem 15. Jahrh. an. Auch darf dieser Meister nicht mit Wenzel von Olmütz verwechselt werden.

No. 12. Der Stammbaum der Jungfrau Maria. Wohlerhaltenes Exemplar. B. Vol. 6. p. 58.

No. 13. St. Anna, Maria und Christus von Engeln verehrt, in einer Kapelle. 1499. Auf blau Papier, sehr kräftiger Druck. Bartsch sagt Vol. 12. pag. 9., dass solche Drucke auf gefärbtes Papier, die jedoch selten sind, von Heinecke verleitet haben möchten, sie für sehr alte Holzschnitte in *clair-obscur* zu halten.

Die Blätter, welche mit einem W bezeichnet sind, schreibt Bartsch Vol. 6. p. 317. sämmtlich einem Meister zu, welchem er den Namen Wenceslas von Olmutz giebt. Die ältere Auslegung dieses Buchstabens auf Wohlgemuth war ohne Zweifel unrichtig, denn Dürer's Meister war Maler, aber nicht Goldschmied, und diese sind die Kupferstecher jener Zeit. So waren Martin Schongauer und Dürer Goldschmiede, ehe sie Kupferstecher und Maler wurden. Allein darin können wir Bartsch nicht Recht geben, dass er den Meister W zum Nachahmer des Dürer macht, und wenden uns der entgegengesetzten Meinung zu, welche Ottley (*History of engraving T. II. p.* 679.) ausspricht. Wahrscheinlich ist der Meister W älter als Dürer, und dieser hat nach ihm copirt. Hinsichtlich der Zeitbestimmung ist dies seltene Blatt von grosser Wichtigkeit. Bartsch führt dieses Blatt Vol. 6. p. 366. No. 8. unter den Blättern von Mair auf, sagt aber, dass es wahrscheinlich von Wenzeslas von Olmutz nach einer Zeichnung von Mair gestochen sey; jedoch ist es mir glaublicher, dass das umgekehrte Verhältniss stattfindet.

MAIR VON LANDSHUT.

Bartsch p. 370.

No. 14. Ein Herr und eine Dame im Gespräch auf der Schwelle eines wunderlich verzierten Hauses. Bartsch zweifelt, ob dies Blatt von demselben Meister seyn könnte, wie das vorige.

ZWOLL oder ZWOTT.

Der Meister mit der Weberschütze. Le Maître à la Navette.

Bartsch Vol. VI. p. 90.

No. 15. Die Gefangennehmung Christi. B. p. 92. No. 4.*)

*) Ottley behauptet (*History of engraving* T. I pag. 107.), dass dieser Künstler aus dem holländischen Städtchen Zwoll abstamme, aber ohne Grund, da doch auf seinen Blättern sehr deutlich Zwtt zu lesen ist. Ebenso grundlos ist die Vermuthung, dass er Anker geheissen. Aeltere Kunstkenner zählten ihn zu den Deutschen, und wir halten uns dadurch für gerechtfertigt, ihn unseren Landsleuten beigefügt zu haben. Zwtt und Zwott könnte aber auch von dem altdeutschen Wort Zwo abgeleitet werden. Vielleicht ist es ein Mönch aus dem intelligenten Orden der Brüder vom gemeinsamen Leben, welche in Zwoll ein Brüderhaus hatten. Merkwürdig ist, dass in Zwoller Holzschnittbüchern seinen Werken ähnliche Blätter vorkommen, und in der Boisserée'schen Sammlung ähnliche Gemälde, welche dem Meckenen zugeschrieben werden.

No. 16. Maria säugt ihr Kind. Zwei Engel halten eine Krone über ihrem Haupte. Wohl erhaltenes Exemplar; schwacher Druck. Völlig unbekannter Meister. Die Madonna ist auffallend stark.

FRANZ VON BOCHOLT.

Bartsch Vol. VI.

No. 17. Der Engel Michael.*) B. p. 86. No. 30. Vortrefflich.

No. 18. Der heilige Evangelist Johannes. B. p. 85. No. 21. Schön, aber fleckig.

MEISTER B. M.

Bartsch Vol. VI.

No. 19. Das Urtheil des Salomo. Grosses Blatt. Nach Zani von einem Italiener, nach Bartsch von einem Deutschen. Vortrefflicher Druck. B. p. 392. Aeusserst selten.

MARTIN SCHONGAUER,

† zu Colmar 1488.

(Kunstblatt zum Morgenblatt 1841. No. 15.)

Herr Mossmann in Colmar entdeckte auf der Rückseite des fünf und zwanzigsten Blattes, in dem 1391 angelegten und bis 1539 fortgeführten Register, in welchem die Jahrestagsstiftungen der in St. Martin zu Colmar Begrabenen eingetragen sind, folgende Stellen: *Anno domini* M°CCCC°LXVIII° *Caspar Schongauer, aurifaber le: (legavit) XIIII. d. (denarios) pro se et libris suis.* Auf der Vorderseite des 29. Blattes ganz unten: *Martin Schongauer Pictorum gloria, le (legavit) S. (Solidum) I. d. (denarium ad Anniversarium) paternum, a quo habuit minus Anniversarium. Obijt in die purificationis Mariae anno LXXXVIII.* (1488). Diese Urkunde setzt Martins Todesjahr ausser Zweifel, und bei einem mässig hohen Alter könnte er Schüler des Joh. van Eyck, welcher nach zuverlässigen Nachrichten, die Abbé Carton mittheilt, 1442 starb, gewesen seyn. Wir können kein grosses Gewicht auf den Brief des Lamberto Lombardo an Giorgio Vasari legen, welcher in *Carteggio* III. p. 177. abgedruckt ist. Man muss den Brief ganz lesen, um sich von dessen Ungültigkeit völlig zu überzeugen. Wie kann man einem Schwätzer über Kunstgegenstände in der Kunstgeschichte Glauben beimessen? Ein solcher Verächter der älteren Malerei, der Rogiero und Joan da Bruggia keine Verdienste zugesteht, als dass sie das Malen mit bunteren Farben einführten, der von Mart. Schongauer sagt, dass dessen Stiche für seine Zeit recht gut gewesen und noch jetzt (1565) in

*) Siehe die Einleitung.

gutem Rufe stünden, seine Sachen aber trocken wären, und des Hubert van Eyck gar nicht gedenkt, verdient doch keinen Glauben. Da Lamberto sagt, dass die Maler vor Rogiero und Joan da Bruggia nichts Erfreuliches geleistet hätten, bis diese den Coloristen die Augen öffneten, welche nun die Kirchen mit Sachen ausfüllten, die zwar nicht gut und schön aussehen, sondern nur mit schönen Farben angethan sind, so muss man vermuthen, dass Lamberto nichts von Hubert und Johan van Eyck weiss, oder jene, Rogiero und Joan da Bruggia, diesen beiden vorangehen lässt, und sie ebenfalls zu Schülern derselben macht, welche nach seiner Aussage den Coloristen die Augen öffneten. Auf die Nachrichten, welche ein solcher Correspondent giebt, ist doch gar kein Gewicht zu legen. Ausserdem hat man noch andere Stellen dieses Briefes übersehen, durch welche Lamberto seine Unwissenheit verräth, die ihn um alle Glaubwürdigkeit bringt, indem er sagt: Von diesem schön Martin kommen alle Künstler in Deutschland, der Erste, dieser durchaus liebenswürdige Alberto Durero, Schüler dieses Schön-Martin u. s. w. Dieser Lambertus Lombardus, dessen rechter Name Suterman war (auch nannte er sich bisweilen Suavius, doch scheint mir die Auslegung Suavius in Suterman, so dass Suterman so viel als Süssermann bedeute, sehr erzwungen), begleitete die Stelle eines Secretairs des Bischofs von Lüttich. Er wird von Sandrart als Baumeister, Bildhauer, Maler,. Kupferstecher, Dichter und Philosoph gerühmt, so wie auch als grosser Kunstkenner, so dass er gleich aus dem Anschauen der Werke erkennt, um welche. Zeit selbige gemacht worden. Wer mit so vielen Künsten und Wissenschaften sich beschäftigt, wird selten Meister in einer. Als Kunstkenner bewährt er sich nicht durch den Brief an Vasari.

Ueber Martin Schongauer siehe die Einleitung. Aus welchem Ort, ob von Augsburg oder Culmbach, Schongauer abstammt, ist ungewiss. Auch Ulm macht Anspruch auf die Ehre, Martins Vaterstadt zu seyn. Es kommt übrigens gar nichts darauf an, wo ein grosser Mann als kleines Kind in der Wiege lag, sondern wo er lebte und Edles bewirkte.

Nicht auf die Aussage eines Lamberto Lombardo gründen wir die Vermuthung, dass Martin Schongauer ein Schüler des Johan van Eyck könne gewesen seyn, sondern auf eine geistige Uebereinstimmung beider.

No. 20. Die Gefangennehmung Christi. B. Vol. 6. p. 124. No. 10. Sehr schöner Druck.

No. 21. Christus vor dem Hohenpriester. B. p. 125. No. 11. Sehr schön.

No. 22. Die Geisselung. B. p. 125. No. 12. Schwacher Druck.

No. 23. Die Verspottung. B. p. 125. No. 13. Schöner Druck.

No. 24. Christus vor Pilatus. B. No. 14. Sehr schöner Druck.

No. 25. Kreuztragung. B. No. 16. Sehr schöner Druck.

No. 26. Christus dem Volke vorgestellt. B. No. 15., scheint eine von Bartsch nicht gekannte Copie zu seyn.

No. 27. Grablegung. No. 18. Sehr schön, aber sehr beschädigt, aufgezogen und mit Tusche nachgeholfen.

No. 28. Grablegung. B. No. 18. Aufgestochen.

No. 29. Christus stürzt die Hölle. B. No. 19. Reiner Druck.

No. 30. Die grosse Kreuztragung. No. 21. Grösstes, sehr seltenes Hauptblatt des Schongauer. Merkwürdig ist, dass Schongauer die Gruppe in dem rechten Winkel nicht vollendete. Vortrefflicher Druck und sehr gut erhalten.

No. 31. Lit. A. Das sogenannte grosse Kreuz. B. Vol. 6. No. 25. Schwach.

No. 31. Lit. B. Christus am Kreuz. No. 22. Vortrefflicher Druck.

No. 32. Maria in einem Hofe. B. No. 32. Sehr schön.

No. 33. Verkündigung. B. No. 3. Druck von der grössten Schönheit.

No. 34. Maria, welche den Gruss des Engels vernimmt. B. No. 2.

No. 35. Der Engel der Verkündigung. Das Original und die schöne Copie. B. No. 1. Das Original sehr beschnitten, so dass das Monogramm fehlt.

No. 36. Die Geburt Christi. B. No. 5. Schöner Druck.

No. 37. Flucht nach Aegypten. B. No. 7. Schöner Druck.

No. 38. Die sterbende Maria. No. 33. Vortrefflicher Druck.

No. 39. Taufe Christi. B. No. 8. Sehr schön und vortrefflicher Druck.

No. 40. Christus auf einem Thron sitzend. B. No. 70.

No. 41. Christus und Maria neben einander sitzend auf einem Doppelthron. B. No. 71.

No. 42. Die Krönung der Maria. B. No. 72.

No. 43. Schlacht des heiligen Jakob gegen die Ungläubigen. Das seltenste Blatt von Schongauer. B. No. 53. Vortrefflicher Druck.

No. 44. Geburt Christi. B. No. 4. Grosses Blatt, sehr schöner Druck.

No. 45. Madonna, stehend. B. No. 28. Schöner Druck.

No. 46. Madonna mit dem Papagei. B. No. 29. Sehr schön. Dieses Blatt scheint eine der frühesten Arbeiten des Schongauer zu seyn, wie die Behandlung und selbst die Physiognomie der Madonna zeigt, welche Aehnlichkeit mit der des Meisters E. S. hat, die sich in der Otto'schen Sammlung befand und Bartsch unbekannt war.

No. 47. St. Paul. B. No. 45. Schön.

No. 48. St. Johannes. B. No. 37. Schön.

No. 49. St. Sebastian. B. 59. Vortrefflich.

No. 50. St. Michael. B. 58. Vortrefflich.

No. 51. St. Martin. B. No. 57. Es fehlt an diesem Blatte eine Ecke,

so dass der rechte Fuss des Heiligen nur halb vorhanden ist, das fehlende Stück ist durch leeres Papier ersetzt.

No. 52. St. Johannes erscheint die heilige Jungfrau. B. 55. Vortrefflich.

No. 53. St. Agnes. B. No. 62. Sehr schönes Blatt, aber matter Druck.

No. 54. St. Georg mit der zerbrochenen Lanze. B. No. 52. Matt.

No. 55. St. Georg. B. No. 50. Kleines Blatt, sehr schöner Druck.

No. 56. St. Antonius von den Teufeln in die Lüfte getragen und gequält. Wie bekannt, wurde dies Blatt von Michel Angelo bewundert. B. No. 47. Das Original und die Copie unter einer Nummer. Das Original ist ein sehr schöner Druck, von der vorzüglichsten Erhaltung.

No. 57. Die beiden Orientalen. B. No. 90.

No. 58. Sinnbild der Keuschheit. Ein Mädchen, auf dem Rasen sitzend, deutet mit einer Hand auf eine Blume, in der anderen hält sie ein Wappenschild, worin sich ein Einhorn befindet. Sehr schöner, zarter Druck. B. No. 97.

No. 59. Der wilde Mann mit zwei Wappenschildern. B. No. 105. Schöner Druck.

No. 60. Ein Engel hält ein Wappen, welches ein weisses Feld hat und darüber ein Löwe. B. No. 96.

No. 61. Kluge Jungfrau. B. No. 78.

No. 62. Der Bischofsstab. B. No. 106. Mit vollem Papier, höchst selten, schöner Druck.

No. 63. Das Rauchfass. B. No. 107. Mit vollem Papier, höchst selten, schöner Druck.

No. 64. Eine kluge und eine thörichte Jungfrau. Copie.

No. 65. Christus auf dem Oelberge. Druck von der Hostienschachtel, welche sich in Zürich befindet.

No. 66. Gefangennehmung Christi, ebenfalls wie Obiges.*)

ALBRECHT GLOCKENTON.

Bartsch Vol. VI. p. 344.

No. 67. Zwölf Blatt, die Leidensgeschichte nach Schongauer. B. p. 345. No. 2—13.

No. 68. Die Kreuztragung, grosses Blatt, nach Schongauer. B. p. 350. No. 15.

No. 69. Die Anbetung. B. No. 1. Die eine Hälfte des Blattes fehlt.

No. 70. Die sterbende Maria, nach Schongauer. B. No. 17. Schwacher Druck und sehr fleckig.

*) Wahrscheinlich gehören auch die Blätter, welche er als Entwürfe für Goldschmiede stach, z. B. das Rauchfass und der Bischofsstab, zu Schongauer's früheren Arbeiten. Man bemerkt in allen diesen Stichen eine grössere Feinheit.

WENZEL VON OLMÜTZ.

Seine Arbeiten werden sehr oft mit denen von Mair verwechselt, auch mit dem Meister W. Bartsch Vol. 6. p. 56. Der Copist des Martin Schongauer ist aber Wenzel von Olmütz.

No. 71. St. Sebastian. Vol. 6. No. 29. Nach Schongauer; sehr matter Druck.

No. 72. Die Kreuzigung p. 387. No. 19. Nach Schongauer; sehr schwacher Druck.

WOLFGANGUS AURIFABER.

No. 73. Oben über der Madonna, welche in einer Kirche von dem Bischof Ludwig angebetet wird, stehen die Worte: *Ludwicus abbas anno domini* 1477. Neuer Abdruck von der alten Platte, welche sich in der Königlichen Kupferstichsammlung in München befindet.

UNBEKANNTER MEISTER.

No. 74. Abdruck von einer alten Platte, worauf ein Kreuz vorgestellt ist, hinter welchem sich ein verschnirkelter Grund befindet. Unter dem Kreuze kniet ein Herr und eine Dame. Dass diese Platte nicht zum Abdruck bestimmt war, sieht man aus der umgekehrten Stellung der Buchstaben.

MEISTER L. Cz.

Bartsch Vol. VI. p. 361.

Bartsch kennt nur zwei Blätter dieses Meisters, folgendes Blatt ist ihm unbekannt.

No. 75. Rundes Blatt, 2½ Zoll Durchmesser. In der Mitte das Kreuz, an welchem der Erlöser, der sein Haupt nach Maria hinneigt, die zur Rechten des Heilandes steht. Auf der linken Seite des Kreuzes, also zur Rechten des Beschauers, St. Johannes. Hinter Maria ein Fels, an dessen Seite ein kleiner Baum. Hinter Johannes zwei Bäume, deren Kronen mit einander verwachsen sind. Ueber dem Gebüsch erblickt man ein Stadtthor, so wie auch ein hohes Haus, und zwischen diesen beiden die Spitze eines Kirchthurmes. Das Monogramm des Meisters ist unter dem Kreuze. Die sehr kleinen Köpfe sind ungemein ausdrucksvoll. Die Figuren, Maria und Johannes, sind sehr kurz, der Heiland ist viel grösser als die beiden Seitenfiguren, und sehr schlank. Vortrefflicher Druck, bewunderungswürdige Erhaltung und überaus selten.

ISRAHEL VON MECKENEN.

Es gab zwei Künstler gleichen Namens, welche man für Vater und Sohn hält. Irrig nannte man sie nach dem Namen der Stadt Mecheln in Brabant, da doch unter des einen dieser Künstler eigenem Portrait zu lesen ist: Israhel van Meckenen, Goltsmit. Das Städtchen Mecken liegt an der Mosel. Bartsch glaubt, dass der ältere Israhel ausschliesslich Maler, der jüngere Israhel aber Goldschmied gewesen sey und ihm die Blätter, welche den Namen Israel führen, allein angehören. Auch leugnet Bartsch den Unterschied der Manieren, welchen Abbé Zani in diesen Arbeiten erkennt; allein es haben einige Blätter, z. B. der Christus, No. 144., und die Krönung der Jungfrau, No. 41., ein höchst alterthümliches, andere dagegen ein weit neueres Ansehen, wie No. 184., der Herr und die Dame, offenbar eine Copie nach Dürer, und die Zahl der Stiche ist so gross, dass wohl ohne Zweifel nur zwei Künstler in einem langen Zeitraume so Viel und so Mannichfaltiges hervorzubringen im Stande waren. Wenn wir nun auch nicht von dem älteren Mecheln glauben, dass er schon um 1445, also vor Maso Finiguerra, in Kupfer stach, so gehört er doch gewiss den ältesten Meistern an. Siehe Teutscher Nation Herrlichkeit von Quaden von Kinkelbach. *Jacobi Wimphelingi epitome rerum Germanorum.* H. v. Heinecke neueste Nachrichten. D. Pietro Zani Materialien. v. Murr Journal T. II. Bartsch P.-G. Vol. 6.

No. 76. Die Krönung der Jungfrau. B. p. 272. No. 41. Vortrefflich erhaltenes Exemplar.

Bartsch beschreibt dieses sehr seltene Blatt unrichtig, weil er die Bedeutung desselben nicht verstanden hat. Die beiden Figuren auf den Seiten stellen Gott Vater und Gott Sohn vor, und die Person in der Mitte, welche die Krone über dem Haupte der heiligen Jungfrau hält, ist der heilige Geist in menschlicher Gestalt dargestellt, denn nach der Lehre des Athanasius waren die drei Personen in der Dreieinigkeit von gleichem Wesen und gleich ewig. Sowohl die eine Figur zur Rechten, als auch die andere zur Linken, halten selbst Weltkugel und Scepter; dagegen halten einstweilen zwei Knaben oder ungeflügelte Engel die Weltkugel und das Scepter, während der heilige Geist die Jungfrau krönt. Wahrscheinlich hat Bartsch dies Blatt nur aus einer unbestimmten Erinnerung beschrieben. Auch hat er vergessen anzuführen, dass dies Blatt eins von denen ist, unter welchen man die Namen zweier Stecher findet, nämlich Israhel v. M. frn. bocholdt. Letzterer Name steht ganz in der Mitte, der Name Israhel v. M. ist davor gesetzt. Man sieht sehr deutlich, dass die Figur links von einer anderen Hand, als das Uebrige, gestochen, oder, wie Bartsch vermuthet, aufgestochen ist. Die Figur, welche Gott Vater vorstellt, unterscheidet sich von den anderen

Personen nur durch einen prächtigeren Mantel. Auch die Seitenzahl ist in dem Werke von Bartsch ein Druckfehler und nicht 172, sondern 272. Auch kann man daraus vermuthen, dass der Name Israhel nicht in der Mitte, sondern etwas seitwärts unter dem Stiche steht, später als der Name Bochholdt hinzugefügt wurde.

No. 77. Christus auf einem Balkon. B. p. 255. No. 144. Ausserordentlicher Druck.

No. 78. S. Paul und S. Thomas. B. p. 228. No. 83. Schöner Druck.

No. 79. S. Matthieu et S. Simon. B. p. 229. No. 84. Schöner Druck.

No. 80. S. Barthelemy et S. Philippe. B. p. 228. No. 82. Schöner Druck.

No. 81. S. Jaques le mineur et S. Judas Thaddée. B. p. 228. No. 81. Vortrefflicher Druck.

No. 82. Lucrecia. B. p. 268. No. 168. Schöner Druck.

No. 83. Judith. B. p. 203. No. 4. Ein wenig beschnitten.

No. 84. Der Tanz der Herodias. B. p. 206. No. 7. Hauptblatt des Meisters, vortrefflicher Druck und vorzüglich gut erhalten.

No. 85. Die Jünger zu Emaus. B. p. 210. No. 21. Von den ersten Abdrücken.

No. 86. Christus vor dem Volke. B. p. 208. No. 16. Erster Abdruck.

No. 87. Christus auf dem Kreuze sitzend. B. p. 209. No. 18. Zweiter Abdruck.

No. 88. S. Sebastian, nach Schongauer. B. p. 240. No. 112.

No. 89. S. Christoph. B. p. 231. No. 90.

No. 90. S. Odilia. Die Unterschrift ist weggeschnitten, aber ein schöner Druck.

No. 91. Herr und Frau in Reisekleidern. B. p. 267. No. 171.

No. 92. Der Falkenträger und die Dame. B. p. 269. No. 177. Vortrefflicher Druck, in der Ecke beschädigt.

No. 93. Lit. A. Der Herr und die Dame, nach Dürer. B. p. 272. No. 184.

No. 93. Lit. B. Bartsch sagt sehr unpassend (Vol. 6. p. 283. No. 207.) Verzierungsranke, auf welcher ein Kampf von Wilden vorgestellt ist. Wollte der Künstler durch diese Figuren wilde Menschen vorstellen, die man sich in natürlicher Grösse denken sollte, so müsste man dagegen der Biene und Spinne eine ungeheuere Grösse beimessen. Es ist dies Bild eine Allegorie, welche sagt, dass die Gesinnung der Grund des Guten und Bösen ist, wie auch die Inschriften andeuten. Es sind also hier keine Gegenstände als Dinge in der Wirklichkeit, sondern als Begriffszeichen dargestellt. Eine Copie davon befindet sich in Ottley's Facsimiles.

No. 94. Die sterbende Maria, nach Schongauer. B. p. 223. No. 50. Sehr schöner Druck.

No. 95. Der Stammbaum der Maria. B. p. 281. No. 202. Vortrefflich erhalten und schöner Druck.

No. 96. Ranken, welche ein Liebespaar umflechten. Der Baum der Liebe, in dessen Gipfel die Liebenden sitzen und kosen, und auf dessen Zweigen Vogel, Drachen und nackte Wesen sich wiegen.

MARTIN oder MATHEUS ZATZINGER oder ZAGEL.

Bartsch Vol. VI. p. 371.

No. 97. Salomon durch die Königin von Saba zur Abgötterei verführt. B. p. 371. No. 1.

No. 98. Maria am Brunnen. B. p. 272. No. 2.

No. 99. Nach Bartsch *Le martyre de S. Sebastin*, stellt eigentlich die Brüder vor, welche nach dem Herz der Leiche des Vaters schiessen sollten. Der eine verweigert diese That, und der Richter erkennt daran, dass er der echte Sohn des Verstorbenen sey. B. p. 373. No. 4. Siehe *Gesta Romanorum*.

No. 100. Die Hinrichtung der heiligen Catharina. B. p. 374. No. 8.

No. 101. S. Ursula. B. p. 376. No. 10. Fleckig.

No. 102. S. Catharina. B. p. 376. No. 11. Knapp beschnitten.

No. 103. Das grosse Stechen, so in München gehalten wurde 1500. B. p. 378. No. 14.

No. 104. Der grosse Ball bei Hofe. B. p. 377. No. 13.

No. 105. Die Umarmung. B. p. 378. No. 15.

Dies Blatt ist auf mancherlei Weise gedeutet worden, und so mag auch unsere Auslegung Nachsicht finden. Dass diese Umarmung nicht verstohlener Weise vorgeht, beweist die offene Stubenthür. Es ist der Abschied von Mann und Frau. Die Landkarte an der Wand lässt vermuthen, dass der Herr sich reiflich und lange vorher die Reise überlegte, die er unternimmt, und der heitere, ruhige Blick der Dame zeigt keine plötzliche Bestürzung über die Trennung. Da die Landkarte die ganze Weltkugel zeigt, so scheint ein weiter Weg vor ihm zu liegen. Der aus Hirschgeweihen gebildete Kronleuchter, welcher über dem Haupte des Abreisenden schwebt, ist vielleicht nicht ohne Vorbedeutung, was nur einen abergläubischen Eheherrn bange machen könnte.

No. 106. Ein Weib, auf einem Todtenkopfe stehend, hält in der rechten Hand eine Sonnenuhr. B. p. 379. No. 17.

No. 107. Der Mann, auf welchem eine Dame reitet. *Le mari subjugué par sa femme.* B. No. 18. Ausserordentlich vortrefflicher Druck.

No. 108. Die Soldaten. B. p. 381. No. 20.

No. 109. Ducke dich. B. p. 382. No. 21. Copie.

Anhang zu den älteren Meistern des 15. Jahrhunderts. Sehr alte Holzschnitte oder Incunabeln.

No. 110. S. Brigitta. Mit dem Reiber gedruckt und bunt illuminirt. Vor der Heiligen in der Ecke ein Wappen, worin ein weisser Löwe in blau und rothem Felde. 4½ Z. hoch, 3 Z. breit.

No. 111. Madonna. Das Christuskind ein Kreuz haltend. Oben eine Inschrift, welche sich anfängt *Ave matris* u. s. w. Nach Art der Briefmaler illuminirt. Dieses höchst seltene Blatt ist von sehr hohem Alter.

No. 112. Drei Blatt aus Sebald Schreyer's oder Schedel's Chronik von Michel Wohlgemuth und Pleydenwurf, nämlich Blatt VII. Die Vertreibung aus dem Paradies. Blatt CI. Christus und die Apostel, und Blatt CCLIX. Von dem Antichrist.

No. 113. Lit. A. Das Kreuz im Rosenkranz, darüber Gott Vater und darum viele Heilige versammelt. Unten das Fegefeuer, woraus Engel Seelen retten. Einige schreiben dies Blatt V. Stoss zu, Andere Barthel Schön. Schönes Blatt, etwas beschädigt.

BARTHOLOMAEUS ZEITBLOM.

No. 113. Lit. B. Altargemälde auf dem Heerberge im Kocherthal. Lith. Abbildung und Beschreibung. Zu Folge Zeitblom's eignem Bildniss an diesem Altare lebte er 1467 zu Ulm.

MICHEL WOHLGEMUTH,

geb. zu Nürnberg 1434, gest. 1519.

No. 113. Lit. C. Die Gemälde des Michel Wohlgemuth in der Frauenkirche zu Zwickau. Dresden und Leipzig in Commission von R. Weigel.

Wohlgemuth war Dürer's Lehrer. Er war Maler und Holzschnitzer, auch Holzschneider, worunter man solche versteht, welche Holztafeln schneiden, die abgedruckt werden. Er fertigte Figuren von Holz und Holzschnitte; ob er Kupferstecher war, ist zweifelhaft. Seine vorzüglichsten in Holz geschnitzten Werke sind zu Herspruk bei Nürnberg, zu Heilbronn und Zwickau. Am Altar zu Zwickau sind auch grosse Bilder, jedoch wohl nur in Tempera gemalt. Seine vorzüglichsten Gemälde sind die Bilder, welche Pörnigsdorfer für die Augustinerkirche von Wohlgemuth fertigen liess. Es befinden sich solche jetzt in der Moritzcapelle zu Nürnberg. Sodann die Gemälde am Altar zu Schwabach. Das Verzeichniss seiner Werke befindet sich in oben angeführter Schrift, nebst 8 lithogr. Blättern.

Mappe II.

ALBRECHT DÜRER

Nürnberg 1471 — 1528.

Bei diesem Verzeichniss ist die Ordnung beibehalten worden, welche Bartsch eingeführt hat, und es befinden sich daher Blätter unter denen von Dürer, die einem anderen Meister angehören, der selbst ein geistreicherer Künstler, aber weniger fleissiger Stecher war, als A. Dürer.

An den Werken des Albr. Dürer fällt uns sogleich eine befreundlichende Wirkung auf, indem sie der Natur nachgeschrieben scheinen und doch einen anderen Eindruck auf uns machen, als die Dinge in der Wirklichkeit. Es ist ein Widerspruch von Natürlichkeit und Künstlichkeit in seinen Gemälden und Kupferstichen. Der Grund davon ist der, dass Dürer sich nicht unbefangen den sinnlichen Eindrücken hingab, dass er an die Dinge in der Natur als Beobachter herantrat, und die Schärfe seines Verstandes es zur ästhetischen Wirkung bei keiner Wahrnehmung kommen liess, sondern die Anschauung in vereinzelte Merkmale zersetzte und diese nun erst in die Einheit eines Begriffes brachte, die er mit grösster Kunstfertigkeit in einem Bilde wieder herstellte, ohne diesem die Lebendigkeit der Natur einhauchen zu können. Von seinen Kupferstichen kann man mit Recht sagen, dass es erstaunliche Kunststücke sind. Wir erinnern hier nur an die Hauptmomente in Dürer's Leben.

Albr. Dürer ward zu Nürnberg den 20. Mai 1471 geboren. Sein Vater unterrichtete ihn in der Goldschmiedekunst. Der alte Dürer gab der Neigung Albrechts zur Malerei nach und that 1486 seinen Sohn bei Mich. Wohlgemuth in die Lehre. Diese Stelle in der Lebensgeschichte Dürer's hat zu vielen Streitigkeiten Veranlassung gegeben. Diejenigen, welche die Lebenszeit des Martin Schongauer weit hinausrücken wollten, waren damit nicht einverstanden, dass solcher 1486 schon gestorben und dies der Grund seyn sollte, warum Albrecht nicht Schongauer's Schüler werden konnte, so sehnlich er es auch gewünscht, wie Schreul und Sandrart sagen. Dass Martin Schongauer erst 1488 zu Colmar starb, ist jetzt entschieden, und so könnte nach Art der Biographen, welche für Alles, was gethan und unterlassen wird, einen Grund anführen wollen, die Angabe von Martins Tod ein aus der Luft gegriffenes Motiv seyn, um zu erklären, warum Albrecht nicht Schüler des M. Schongauer, sondern des M. Wohlgemuth ward. Es erklärt sich dies aber sehr natürlich daher, dass Wohlgemuth in Nürnberg einheimisch, Schongauer aber in Colmar war, einem für damalige Zeit weit von Nürnberg entlegenen Orte. Nach einer mühevollen Lehrzeit, die

ihm durch die Rohheit der Knechte seines Meisters sehr beschwerlich wurde, ging Dürer 1490 auf die Wanderschaft. Es ist seltsam genug, dass über diese Reise, welche vier Jahre dauerte, weiter nichts bekannt ist, als dass er Schongauer's Brüder aufsuchte. Die Vermuthung, welche von Sandrart aufstellt, dass Dürer nach den Niederlanden ging, ist nicht unwahrscheinlich und findet in der Weise, wie er seine Gemälde behandelte, eine Bestätigung, denn er nahm einen völlig verschiedenen Farbenauftrag von dem seines Lehrers an, dessen meiste Werke noch in Tempera gemalt sind.

1494 verheirathete er sich mit Agnes Frey. 1506 reiste Dürer nach Venedig und Bologna, erwarb sich die Achtung des alten Giovanni Bellini, und malte für die deutsche Brüderschaft daselbst ein Madonnenbild mit vielen Figuren, wahrscheinlich dasselbe, welches sich in dem Kloster zu Strahof bei Prag befindet. Eine schlechte Copie in Lyon.

Es ist unverkennbar, dass Bellini's Werke auf dieses Bild Einfluss hatten. Nach Bologna ritt Dürer, um daselbst von einem Ungenannten sich in der Perspective unterrichten zu lassen. 1520 reiste Dürer mit seiner Frau und Magd nach den Niederlanden, von wo er 1524 nach Nürnberg zurückkehrte.

Dürer starb den 6. April 1528.

Dürer's Brief an Bilibald Pirkheimer aus Venedig und sein Tagebuch auf der Reise nach den Niederlanden, sind kunstgeschichtlich wichtig und in jeder Hinsicht erfreulich. Wir verdanken die Bekanntmachung dieser Schriften Herrn von Murr. Neuerlich herausgegeben von F. Campe. Dürer's Gedichte, welche ebenfalls in Murr's Journal abgedruckt wurden, sind nicht von der Art, dass man seinen Geist daraus erkennen kann.

Es wird wenig Künstler geben, die sich so gleich geblieben sind, und fast scheint es, dass bei seinen Gemälden nur die Grösse oder Kleinheit eine Verschiedenheit herbeiführte. Alle seine Werke sind von gleicher Sorgfalt, nur dass die grösseren Gemälde, wie z. B. die Apostel in Nürnberg und der Triumphwagen des Kaiser Maximilian I., auf dem Rathhause daselbst, durch eine freiere Zeichnung hervortreten. Die Apostel erinnern durch die grosse Form in den Gewändern an den edlen Faltenwurf des Meisters Wohlgemuth.

Dass man an Dürer's Stichen keinen Unterschied bemerkt, der auf ihre Zeitfolge schliessen lässt, kann aus seiner früheren Beschäftigung mit Goldschmiedsarbeiten erklärt werden. Wenn man die ihm untergeschobenen und die zufällig beim Aetzen verdorbenen Blätter abrechnet, so sind sie alle meisterhaft gestochen. Unter die unächten zählen wir alle, welche AD und nicht AD bezeichnet sind. Unter die ohne

Zweifel verfälschten Blätter zählt Bartsch mit Recht die Dreieinigkeit (B. No. 27.) und unter die höchst zweifelhaften Stiche von Dürer die heilige Familie, welche mit AD und einem Schmetterlinge bezeichnet ist. (Siehe *Dictionnaire des Monogrammes par François Brulliot. Prem. Partie* No. 3261.)

Noch auf einem anderen Blatte (Bartsch No. 88.), welches wir die Kriegsknechte genannt haben, findet sich ebenfalls dieses AD, so wie auch bei dem Liebesantrage. Wenn nun diese Blätter auch nicht die Regelmässigkeit und Sicherheit des Schraffirs und das Durchdachte und Ausgesonnene Dürerscher Arbeiten haben, so sind es dagegen so unmittelbare Erzeugungen der Phantasie, von einem so frischen Lebensgefühl durchdrungen, dass sie mehr erfreuen, als zur Bewunderung auffordern, was bei Dürer's Werken gerade umgekehrt der Fall ist.

Einen einzigen Unterschied glaube ich in Dürer's früheren und späteren Arbeiten zu finden, und dieser scheint mir der zu seyn, dass bei den früheren Stichen das Schraffir enger ist und der Schatten mehr von dem Weissen des Papieres deckt, im Gegentheil aber bei den späteren die Lichter breiter gehalten sind und die Schraffire nicht zu Schattenmassen verschmelzen, sondern deutlich ihre einzelnen Striche zeigen.

Eine chronologische Angabe der Jahrzahlen, mit welchen Dürer einige seiner Stiche bezeichnete, ist uns darum wichtig, um zu beurtheilen, wann er seine bedeutendsten Blätter gestochen hat, die er gerade mit keinen Jahrzahlen bezeichnete.

Die früheste Jahrzahl findet man auf dem Blatte, welches Bartsch die vier nackten Weiber nennt, die so hässlich sind, dass man sie wohl schon für Hexen halten könnte, ohne dass der Teufel sich bei ihnen an der offenen Thüre blicken lässt. Auf einer Erdkugel, die über den Häuptern der Frauen hängt, steht die Jahrzahl 1497. Wenn die Auslegung der Buchstaben O. G. H., welche auf dem Globus stehen, richtig ist, und die Worte: O Gott hilff bedeuten, so bezieht sich 1497 wohl mehr auf eine Weltbegebenheit, als auf die Zeit der Entstehung dieses Blattes.

Maria stillt ihr Kind. 1503.
Adam und Eva. 1504.
Die Geburt Christi. 1504.
Die Familie des Satyr. 1505.
Das kleine Pferd. 1505.
Das grosse Pferd. 1505.
Maria Himmelskönigin. 1506.
St. Georg zu Pferde. 1508.
Einige Blätter der Leidensgeschichte sind mit 1508. 1509. 1511. 1512 bezeichnet.

Vielleicht war Dürer schon 1507 mit dieser Folge von Blättern beschäftigt.

Christus am Kreuze. 1508.
Maria mit der Sternenkrone. 1508.
Veronica. 1510.
Madonna mit der Birne. 1511.
Ecce homo. 1512.
Maria giebt dem Kinde die Brust. 1512.
Die Busse des heiligen Hieronymus.

Dies ist eins von den im Aetzen misslungenen Blättern, die Jahrzahl ist nur auf wenigen Drucken zu erkennen und darum von Bartsch nicht angegeben.

Der Bauer auf dem Markte. 1512.
St. Peter und St. Johannes heilen den Lahmen. 1513.
Das Schweisstuch. 1513.
Maria umarmt das Kind. 1513.
Der Ritter mit Tod und Teufel. 1513.
Maria mit kurzen Haaren. 1514.
Maria an einer Mauer sitzend. 1514.
St. Philipp, St. Barthelemy, St. Thomas, St. Paul; sind alle vier 1514 gestochen.
St. Hieronymus. 1514.
Die Melancholie. 1514.
Der Bauerntanz. 1514.
Der Dudelsacksbläser. 1514.
Christus auf dem Oelberge. 1515. Geätztes Blatt.
Der Türke bei der Kanone. 1516. Geätztes Blatt.
Die Madonna von zwei Engeln gekrönt. 1518.
St. Anton vor der Stadt. 1519.
Albrecht, Churfürst von Mainz. 1519.

Zeit der Reise in die Niederlande.

Maria von einem Engel gekrönt. 1520. Wahrscheinlich kurz vor der Reise.
Maria vor dem Thor. 1520.

Dürer erwähnt in seinem Reisebuche, dass er die drei neuen Marien dem Bildschnitzer Conrad geschenkt habe, so wie auch Meister Gilgen einen Eustachium (v. Murr's Journal 7. Theil p. 67.).

St. Christoph (Bartsch No. 51. u. 52.); beide gestochen 1521.
Das Bildniss des Joachim Patenier. 1521.

Diese drei Blätter sind also während der Reise gestochen.

Albrecht, Churfürst von Mainz. 1523.
Friedrich, Churfürst von Sachsen. 1524.

Bilibald Pirkheimer. 1524.
Philipp Melanchthon. 1526.
Erasmus von Rotterdam. 1526.

Wenn man dies Verzeichniss überblickt, so bleibt fast kein Zeitraum übrig, um seine grössten und meisterhaftesten Stiche einzureihen, als die Jahre 1511 und 1512, und es gewinnt dies um so mehr an Wahrscheinlichkeit, weil diese Blätter in einer feinen Manier und Vieles mit der kalten Nadel bearbeitet ist.

Die Versuche im Aetzen, welche Dürer 1516 wiederholte, bezeichnen eine Zeitscheide, er war der mühsamen Arbeit müde, allein das Aetzen genügte ihm auch nicht, und so ging er zum Stich wieder über, nur dass er die Striche breiter hielt.

No. 114. Adam. B. No. 1.
No. 115. Die Geburt Christi. B. No. 2.
No. 116—131. Sechszehn Blatt, die Leidensgeschichte. B. No. 3—18.
No. 132. Christus auf dem Oelberge im Gebet. B. No. 19.
No. 133. Der leidensvolle Christus. B. No. 20.
No. 134. Der Leidende mit gebundenen Händen. B. No. 21.
No. 135. Der Leidende sitzend. B. No. 22.
No. 136. Das Crucifix, berühmt unter der Benennung „der Degenknopf", weil sich die Silberplatte, welche Dürer gestochen hatte, auf dem Degen des Kaisers Maximilian I. befand. Das Original nach Bartsch Angabe No. 23.

Jetzt halten Einige das Blatt, welches Bartsch für das Original erklärte, für einen Druck von der aufgestochenen Platte, und das, was Bartsch für Copie hielt, für das Original in seinem ursprünglichen Zustande. Beide Blätter haben ihre eigenthümlichen Schönheiten. Dem hier vorliegenden Blatte, welches nach Bartsch das Original ist, kann eine vollendete Ausführung nicht abgesprochen werden, indess das andere Blatt allerdings die Genialität und Leichtigkeit einer Zeichnung hat. Es ist nicht glaublich, dass Dürer so viel Abdrücke von einer Platte, die er für den Kaiser stach, gemacht hätte, dass solche aufzustechen nöthig geworden wäre; auch sind diese Abdrücke sehr selten und wohl nie sehr zahlreich gewesen. Wenn man beide Meinungen einander annähern will, so könnte gesagt werden, dass die Drücke, welche Bartsch für Copien hielt, Probedrücke von der unvollendeten Platte seyn mögen.

No. 137. Lit. A. Christus am Kreuze stehend. B. No. 24.
No. 137. Lit. B. Das Schweisstuch mit dem Angesicht des Heilandes, von zwei Engeln gehalten. B. No. 25.
No. 138. Das Schweisstuch von einem Engel gehalten. B. No. 26.

No. 139. Die Dreieinigkeit. B. No. 27. Schwacher Druck.
No. 140. Der verlorene Sohn. B. No. 28.
No. 141. S. Anna und Maria. B. No. 29.
No. 142. Die Jungfrau mit den langen Haaren. B. No. 30.
No. 143. Die Jungfrau mit der Sternenkrone. B. No. 31.
No. 144. Die Jungfrau Himmelskönigin. B. No. 32.
No. 145. Die Jungfrau mit kurzen Haaren. B. No. 33.
No. 146. Die Maria mit dem Kinde an der Brust. B. 34., wobei die beiden Copien Lit. B. und die andere, eine freie Wiederholung mit der Adresse von Pet. Queradt, sich befindet, unter einer Nummer.
No. 147. Die sitzende Jungfrau, ihr Kind umarmend. No. 35.
No. 148. Maria das Kind stillend. No. 36.
No. 149. Maria von einem Engel gekrönt. No. 37.
No. 150. Maria mit dem Wickelkind. No. 38.
No. 151. Maria von zwei Engeln gekrönt. No. 39. (nebst der Copie).
No. 152. Die Jungfrau sitzt am Fusse einer Mauer. No. 40.
No. 153. Die Jungfrau mit der Birne. No. 41.
No. 154. Die Jungfrau mit dem Affen. No. 42.
No. 155. Die heilige Familie. Dieses Blatt ist Dürer im Aetzen misslungen, daher sind alle Abdrücke schlecht und doch selten. Die Copie hat viele Aenderungen und ist in guten Drucken häufig zu finden.
No. 156. Die heilige Familie mit dem Schmetterling. Dieses schöne und geistreiche Blatt ist wahrscheinlich von einem französischen Meister. Siehe *Dictionnaire par François Brulliot. Prem. part. p.* 429. No. 3261. Bartsch No. 44. Die obere Ecke rechts restaurirt.
No. 157. Die Jungfrau an der Gartenthür. No. 45. Sehr selten.
No. 158. St. Philipp. No. 46.
No. 159. St. Barthelemy. No. 47.
No. 160. St. Thomas. No. 48.
No. 161. St. Simon. No. 49.
No. 162. St. Paul. No. 50.
No. 163. St. Christoph, rückwärts sich umsehend. No. 51.
No. 164. St. Christoph. No. 52.
No. 165. St. Georg zu Fuss. No. 53.
No. 166. St. Georg zu Pferd. No. 54.
No. 167. St. Sebastian an einen Baum gebunden. No. 55.
No. 168. St. Sebastian an eine Säule gebunden. No. 56. Zweiter Druck.
No. 169. St. Hubertus. No. 57.

No. 170. St. Anton. In der Ferne Nürnberg. No. 58. Reiner, aber nicht sehr kräftiger Druck.

No. 171. St. Hieronymus. No. 59. Geätztes Blatt, guter Druck. Das Scheidewasser hat nicht stark gefressen, daher finden sich fast gar keine kräftigen Drucke von diesem seltenen Blatte.

No. 172. St. Hieronymus in der Zelle, nebst der Copie von Wierx. No. 60.

No. 173. St. Hieronymus büssend. No. 61.

No. 174. S. Genoveva. B. No. 63.

No. 175. Die drei Genien. No. 66. Knapp beschnitten.

No. 176. Die Hexe. No. 67.

No. 177. Apoll und Diana. No. 68. Knapp beschnitten.

No. 178. Die Familie des Satyr. No. 69.

No. 179. Studienblatt. No. 70. Sehr selten.

No. 180. Die Entführung der Amymone. No. 71.

No. 181. Die Entführung einer jungen Frau. No. 72. Andere nennen dies Blatt Pluto und Proserpina.

No. 182. Zwei Blatt, dasselbe in einem schönen und einem beschädigten Exemplare:
Die Folgen der Eifersucht. No. 73.

No. 183. Die Melancholie, nebst der Copie. No. 74.

No. 184. Die vier nackten Weiber. No. 75.

No. 185. Die Faulheit. No. 76.

No. 186. Die grosse Glücksgöttin. No. 77. Mit der eigenhändigen Namensschrift von P. Mariette 1666 bezeichnet.

No. 187. Die kleine Glücksgöttin. No. 78.

No. 188. Die Gerechtigkeit. No. 79.

No. 189. Der kleine Courier. No. 80.

No. 190. Die Dame zu Pferde. No. 82.

No. 191. Copie von der Gegenseite.

No. 192. Der Bauer und seine Frau. No. 83.

No. 193. Die Wirthin und der Koch. No. 84.

No. 194. Der Orientale und seine Frau. No. 85.

No. 195. Die drei Bauern. No. 86.

No. 196. Der Fahnenträger. No. 87.

No. 197. Die Kriegsknechte. No. 88.

No. 198. Der Bauer auf dem Wege nach dem Markte. No. 89.

No. 199. Die Tänzer. No. 90.

No. 200. Der Dudelsackspfeifer. No. 91.

No. 201. Der Wüthende. No. 92. Sehr selten.

No. 202. Der Liebesantrag nach Dürer, von einem unbekannten Meister mit dem Monogramm [monogram]. Siehe *Brulliot*, 1. *partie* No. 2760.

No. 203. Der Liebesantrag. No. 93.

No. 204. Der Herr und die Dame. No. 94.
No. 205. Das Schwein mit acht Beinen. No. 95.
No. 206. Das kleine Pferd. No. 96.
No. 207. Das grosse Pferd. No. 97.
No. 208. Der Ritter mit Tod und Teufel, wahrscheinlich Franz Sickingen's Bildniss. No. 98.
No. 209. Der Türke bei der Kanone. No. 99.
No. 210. Das Wappen mit dem Hahn. No. 100.
No. 211. Das Wappen mit dem Todtenkopf. No. 101.
No. 212. Bildniss Albrechts von Mainz. No. 102. Selten.
No. 213. Bildniss desselben im Profil. No. 103.
No. 214. Friedrich, Churfürst von Sachsen. No. 104.
No. 215. Philipp Melanchthon. No. 105.
No. 216. Bilibald Pirkheimer. No. 106.
No. 217. Erasmus von Rotterdam. No. 107.

Holzschnitte.

No. 218. Ein Holzschnitt mit dem Monogramm B Herrn Johansen Freiherrn zu Schwartzenberg etc. piltnus, wie die, seines alters bei Fünffzig jahren. Erstlich durch Albrechten Dürer abconterfet und zu diesem Nachtruck zuwegen bracht worden.

Das Monogramm befindet sich in der Ecke im Grunde des Holzschnittes.

Unter dem mit sechszehn Wappen eingefassten Bildniss steht noch folgende Schrift: Starb Anno etc. 28, seines Alters 64 jahren, vñ ist nachgesetzs, schwarzen strichs zwanzig lang gewesen. No. 157.

No. 219. Der Triumphwagen Kaiser Maximilians. Zweiter Abdruck vom Jahre 1523. 1522 von Hieronymus Resch geschnitten. No. 139.
No. 220. Der Fackeltanz. B. No. 38.
No. 221. Das Titelblatt von der Offenbarung Johannis. Beschnitten und aus zwei Stücken zusammengesetzt, übrigens schöner Druck. B. No. 60.
No. 222. Das Märtyrthum des heiligen Johannes. No. 61.
No. 223. Die sieben Leuchter. No. 62.
No. 224. Johannes Empfang im Himmel. N. 63.
No. 225. Die vier Reiter. No. 64.
No. 226. Der Sternregen. No. 65.
No. 227. Vier Engel halten die Winde auf. No. 66.
No. 228. Die Auserwählten. No. 67.

No. 229. Die sieben Engel. No. 68.
No. 230. Die vier Engel. No. 69.
No. 231. Johannes verschlingt die Bücher. No. 70.
No. 232. Der Kampf des heiligen Michael. No. 72.
No. 233. Babylon. No. 73.
No. 234. Das Ungeheuer mit den Lammshörnern. No. 74.
No. 235. Simson. No. 2.
No. 236. Die Auferstehung. No. 16.
No. 237. Befreiung aus dem Fegefeuer.
No. 238. Die Geisselung. No. 8.
No. 239. Christus vor dem Volke. No. 9.
No. 240. Kreuztragung. No. 10.
No. 241. Heilige Familie. No. 102.
No. 242. Die Dreieinigkeit. No. 122. Das Hauptblatt und im allervorzüglichsten Druck.
No. 243. Herkules. No. 127.
No. 244. Sündenfall. No. 17. und die Austreibung aus dem Paradies. No. 18. Copie.
No. 245. Die Verkündigung. No. 19. Schwach, und die Geburt. No. 20. Sehr schön.
No. 246. Lit. A. Christus Abschied. No. 21.
No. 246. Lit. B. Einzug in Jerusalem. No. 22.
No. 247. Christus treibt die Händler aus dem Tempel. Sehr schön.
No. 248. Das Abendmahl. No. 24. Doubl. Schön.
No. 249. Die Fusswaschung. No. 25. Schön.
No. 250. Christus im Gebet. No. 26. Doppelt, und die Gefangennehmung. No. 27. Schwach.
No. 251. Christus wird vor den Hohenpriester geführt. No. 28.
No. 252. Christus vor dem Hohenpriester. No. 29.
No. 253. Die Verspottung. No. 30.
No. 254. Christus zu Pilatus geführt. No. 31.
No. 255. Christus vor Herodes. No. 32.
No. 256. Geisselung. No. 33. Sehr schön.
No. 257. Dornenkrönung. No. 34. Sehr schön.
No. 258. Christus vor dem Volke. No. 35.
No. 259. Pilatus wäscht sich die Hände. No. 36. Doppelt.
No. 260. Kreuztragung. No. 37.
No. 261. Christus wird an's Kreuz geschlagen. No. 39. Sehr schön. Doppelt.
No. 262. Grablegung. No. 43. Schwach.
No. 263. Der Heiland erscheint seiner Mutter. No. 46., und Befreiung aus dem Fegefeuer. Nicht bei Bartsch.

No. 264. Christus im Garten. No. 47. Doppelt; sehr schön; und die Jünger zu Emaus. No. 48.

No. 265. Jesus unter den Jüngern. No. 49.

No. 266. Himmelfahrt. No. 50.

No. 267. Das jüngste Gericht. No. 52.

No. 268. Die Hinrichtung der Zehntausend. No. 117.

No. 269. S. Catharina. No. 120.

No. 270. Das Leben der Maria; vollständig und dabei noch zwei Doubletten. Bei Bartsch No. 76 — 95.

No. 271. Maria von Engeln umgeben. No. 101.

No. 272. Madonna sitzt auf einer Rasenbank. Auf ihrem Haupte eine Königskrone. Kind und Mutter, von Heiligenscheinen die Köpfe umgeben. In der Ferne Gebäude. Das Monogramm Dürer's links in der Ecke. Bartsch Appendix No. 13.

No. 273. Das Abendmahl. No. 52. Zweiter Druck.

No. 274. S. Elias. No. 107.

No. 275. S. Georg. No. 111.

No. 276. S. Johannes und S. Hieronymus. Höchst seltener Kupferstich nach Dürer's Holzschnitt. No. 112. Bartsch kennt diese Copie nicht, welche von der Hand eines Italieners zu seyn scheint.

No. 277. S. Hieronymus in seiner Zelle. No. 114. Sehr schön.

No. 278. S. Hieronymus in einer Landschaft. No. 115. Kleines rundes Blatt. Derselbe Gegenstand ist von Dürer mit einigen Abweichungen in Kupfer gestochen und das seltene Blatt No. 62.

No. 279. Christus erscheint dem heiligen Gregorius während der Messe. No. 123.

No, 280. Kaiser Maximilian von den Schutzheiligen seines Hauses umgeben, knieet vor Gott. Bartsch Appendix No. 32. Erster Abdruck.

Der Umschlag zu diesem Blatte ist eine Merkwürdigkeit für sich, weil der Grossherzog von Weimar, Carl August, einige Worte darauf eigenhändig an mich gerichtet hat.

No. 281. Imperator Caesar Divus Maximilianus Pius Felix Augustus. No. 154.

No. 282. Dasselbe Bildniss, wie voriges, aber von einem ganz anderen, jedoch in der Grösse gleichen Holzschnitte. Dieser ist freier und meisterhafter behandelt, als ersterer. Ein merklicher Unterschied ist in diesem Blatte, dass die Lippen mehr Schatten haben, und der Mund voller und besser gezeichnet ist. Bartsch ist dies Blatt unbekannt geblieben. Sehr schöner, alter Druck.

No. 283. Kaiser Maximilian in einer reich geschmückten Einfassung. No. 153.

No. 284. Die acht Schutzheiligen des Hauses Oestreich. No. 116. Etwas beschädigt.

No. 285. Ulrich Varnbuler, Brustbild. No. 155. Schöner Druck. Hauptblatt.

No. 286. Lit. A. Albrecht Dürer Conterfeyt in seinem Alter des LVI. Jares. No. 156. Man hat dreierlei Abdrücke, dieser ist von den zweiten.

No. 286. Lit. B. Der Stammbaum des Hauses Habsburg. Abgedruckt 1781 in zwei Blättern.

No. 287. Die drei Bischöfe. No. 118.

No. 288. St. Sebaldus. No. 20. Appendix.

No. 289. Das Bad. No. 128.

No. 290. Der Ritter und sein Reissiger.

No. 291. Das Rhinoceros. No. 136. Die Einfassung weggeschnitten.

No. 292. Sechs Blatt Stickmuster. No. 140—145. Erste Abdrücke, sehr selten.

No. 293. Wappen der Beham. No. 159. Erster Druck.

No. 294. Wappen der Stadt Nürnberg. No. 162.

No. 295. Wappen Johann Stabius'. No. 165. Gedruckt 1781.

No. 296. Wappen desselben. No. 166. Gedruckt 1781.

No. 297. Wappen des Hektor Pömer. No. 163.

No. 298. Unbekanntes Wappen mit drei gekrönten Löwenköpfen. No. 169. 1781.

Anhang.

No. 299. Albrecht Dürer's christlich-mythologische Handzeichnungen. Randzeichnungen aus Dürer's Gebetbuch, 40 Blatt, in Farben gedruckt, von N. Strixner auf Stein gezeichnet. Sehr schön. 40 Blatt. Erste Ausgabe.

No. 300. ***Insignia Celeberrimi Alberti Durer. Fautoribus dicat. M. le Blon.*** Schön gestochen, selten.

No. 301. Dürer's Grab.

No. 302. Albertus Durer. Rotenhamer pinx. E. Verhelst sc.

No. 303. Albrecht Dürer. Gem. v. Alb. Dürer. Gestochen v. F. Forster. Sehr schöner Druck mit unausgefüllter Schrift.

No. 304. Madonna in einer reichen Landschaft, nach Dürer, Aegid. Sadeler sc.

No. 305. Albrecht Dürer's Haus in Nürnberg. Erhard sc.

Mappe III.

BARTHEL BEHAM,

geb. zu Nürnberg 1502, gest. 1540.

Barthel Beham, vorzüglicher Maler und Kupferstecher, bildete sich in der Schule des Marc Antonio aus und starb auf einer zweiten Reise in Italien.

No. 306. Die Mutter am Fenster. *La Vierge à la fenêtre.* B. No. 8. p. 87. Schöner Druck.

No. 307. Die Heimkehr des alten Ritters. B. No. 49. Schwacher Druck.

No. 308. Der Geizige. B. No. 38. Zweite Auflage.

No. 309. Bildniss Carl V. B. No. 60.

No. 310. Bildniss Ferdinand I. B. No. 62. Schwach.

No. 311. Ein Meerpferd, worauf Amor reitet, von drei Genien begleitet. Ohne Monogramm, sehr schön. Wahrscheinlich von B. Beham.

HANS SEBALD BEHAM,

geb. zu Nürnberg 1500, gest. zu Frankfurt a. M. 1550.

Hans Sebald Beham, Vetter des Barthel Beham. Er war Dürers Schüler, hat sich aber mehr noch nach seinem Verwandten in der Malerei und Kupferstecherei ausgebildet. Wegen seiner unordentlichen Lebensweise verliess er seine Vaterstadt und ging nach Frankfurt a. M., wo er Wirth eines liederlichen Hauses ward und 1550 starb. Beham bezeichnete seinen Namen bisweilen durch HB, auch durch P.

Blätter, auf welchen Stiche dieses Meisters aufgeheftet sind, jedoch nicht in zusammenhängenden Folgen.

No. 312. 7 Blätter: Die Hochzeit zu Cana. B. Vol. 8. No. 23. Schön. Christus am Brunnen. No. 24. Schön. Ein Apostel. No. 45. Schwach. Abschied des Sohnes. B. No. 31. Das Original schön. Der verlorene Sohn bei den Schweinen. No. 33. Wiedererkennung des verlorenen Sohnes. Sehr schön. Allegorische Figur. No. 128. Sehr matt und beschädigt.

No. 313. Lit. A. Die sieghafte christliche Religion. Original; zweiter, aber schöner Druck, mit den Wolken über dem Regenbogen.

No. 313. Lit. B. 6 Blätter: Die sieghafte christliche Religion. B. No. 128. Copie. Das Unmögliche, ein Mann, der einen Baum ausreissen will. B. No. 145. Sehr schön, doch fehlt unten rechts die Ecke des Blattes. Drei Tugenden. B. No. 129. 130. und 132. Schwach. Der Tod überfällt das schlafende Weib. Schön.

No. 314. Bauern. 5 Blätter: Zwei tanzende Paare. No. 174. Das tanzende Paar und die Musikanten. No. 160. Gesellschaft in einer Weinlaube. No. 164. Schlägerei. No. 162. Folgen der Wollust und des Trunkes. No. 176. Schöne Drucke.

No. 315. 2 Blätter: Gesellschaft in der Weinlaube. No. 164., und Schlägerei. No. 162. Weniger schön.

No. 316. 2 Blätter: Studienköpfe. No. 219. und 220.

No. 317. 2 Blätter: Pferdekopf. No. 218., und Säulenordnung. No. 253.

No. 318. Säulenordnung. No. 253. Sehr schön.

No. 319. Säulenordnung. No. 249. Sehr schön.

No. 320. Säulenordnung. No. 250. Sehr schön.

No. 321. Säulenordnung. No. 248. Sehr schön.

No. 322. Eva. No. 4.

No. 323. Adam und Eva. No. 6. Zweiter Druck.

No. 324. Vertreibung aus dem Paradies. No. 7.

No. 325. Vase. No. 242. Vertreibung. No. 7.

No. 326. Moses und Aaron. No. 8. Sehr schön.

No. 327. Judith. No. 11. Schön, aber beschnitten.

No. 328. Judith sitzend. No. 12.

No. 329. Dieselbe. No. 12.

No. 330. Hiob. No. 16. Sehr schön.

No. 331. Hochzeit zu Cana. No. 23. Sehr schön.

No. 332. Hochzeit zu Cana. No. 25.

No. 333. Der leidende Christus. No. 26. Schwach.

No. 334. Der verlorene Sohn verschwendet sein Geld. No. 32.

No. 335. Der verlorene Sohn wird wieder aufgenommen. Schön, aber vergelbt.

No. 336. Die zwölf Apostel. No. 43 — 54.

No. 337. St. Sebald. No. 65. Schwach.

No. 338. Achill und Hektor. No. 68.

No. 339. Cimon im Gefängniss. Aus Mariette's Sammlung. Sehr schön.

No. 340. Cleopatra. No. 77.

No. 341. Cleopatra. No. 77.

No. 342. Dido. No. 80.

No. 343. Trajan. No. 82. Sehr schön.

No. 344. Domicia Calvilla. No. 84.

No. 345. Venus. No. 91.

No. 346. Nessus und Dejanira. No. 108. Copie.

No. 347. Das Urtheil des Paris. No. 88.

No. 348. Der Kampf. No. 95. Zweite Auflage.

No. 349. Die Arbeiten des Herkules. No. 96 — 107. Zwölf Blätter auf drei Blätter geheftet. Schön.

No. 350. Aus dieser Folge einzeln: Herkules bestraft den Laomedon. B. No. 101. Sehr schön.

No. 351. Saturn. No. 114.

No. 352. Leda. No. 112.

No. 353. Satyr spielt die Lyra. No. 109. Sehr schön.

No. 354. Ein Satyriske spielt das Bockshorn. No. 110.

No. 355. Die sieben Planeten. No. 113—120.

No. 356. Die Geduld. No. 138.

No. 357. Die Geduld. No. 138. Ausserordentlich schön.

No. 358. Das Glück, und Vignette. No. 228. Schwach.

No. 359. Das Glück. No. 140. Sehr schön.

No. 360. Das Glück. No. 140. Ausserordentlich schön.

No. 361. Das Unglück. No. 141. Schwach.

No. 362. Das Unglück. No. 141. Sehr schön.

No. 363. Die Schwermuth. No. 144. Schön, aber beschnitten.

No. 364. Das Mädchen und der Narr. No. 148.

No. 365. Der Tod ergreift das nackte Weib. No. 150.

No. 366. Der Tod und die drei Hexen. No. 151.

No. 367. Bauerntänze. No. 154—158.

No. 368. 4 Blätter: Ein Heiliger. Drei Soldaten. No. 196. Die Frau mit der Gans. No. 192. Tänzer. No. 179. Sehr schwach.

No. 369. Der Bauer auf dem Markte. No. 186. Sehr schön.

No. 370. Der Bauer auf dem Markte. No. 187.

No. 371. 4 Blätter: Bauern. No. 188. 189. 186. 187. Sehr schön.

No. 372. Der Bauer. No. 189., einzeln. Sehr schön.

No. 373. Die Schildwache bei den Fässern. No. 197.

No. 374. Der Fahnenträger, Pfeifer und Tambour. No. 198.

No. 375. Der Fahnenträger und Tambour. No. 199.

No. 376. Dasselbe. No. 199. Beides sehr schöne Drucke.

No. 377. Der verliebte Soldat. No. 202. Sehr schön.

No. 378. Die Frau bei der Harfe. No. 205.

No. 379. Die beiden Narren. No. 213.

No. 380. Der Narr und die nackten Mädchen. No. 214.

No. 381. Der kleine Narr. No. 230.

No. 382. Die Maske. No. 231.

No. 383. Die beiden Genien auf den Seethieren. No. 236.

No. 384. Ein Ornament. No. 244.

No. 385. Der Genius mit dem Wappenschilde. No. 258. Schöner Druck, sehr seltenes Exemplar, wo der untere Theil noch unvollendet ist.

No. 386. Genius. No. 259., und Kindergruppe. No. 210. Beide Blätter sehr beschnitten.

No. 387. Der Genius. No. 258. Sehr schwach, und der Genius. No. 259. Sehr schön.

No. 388. Das Wappen mit dem Hahn. No. 256. Sehr schön, aber das Papier sehr gelb.

No. 389. Zwei Ornamente. Schwach.

No. 390. Die beiden Genien. No. 236. Sehr schön. S. No. 383.

No. 391. Verzierung, genannt die Fischköpfe. No. 235.

No. 392. Das Wappen mit dem Adler. No. 257.

No. 393. Der Triumph. No. 143.

No. 394. Ein liegendes Weib vom Rücken gesehen. Copie.

No. 395. Ein Zug von Soldaten, Weibern und Gepäck. Nach Beham, von J. Theodor de Bry.

No. 396. Die Quelle der Jugend, nach dem Holzschnitte von Beham, von Theodor de Bry gestochen. Siehe B. Vol. 8. p. 244.

Holzschnitte von H. S. Beham.

No. 397. Maria. No. 121.

No. 398. Heilige Familie. No. 123.

No. 399. St. Hieronymus. No. 124.

No. 400. Titelblatt zur Zeichenschule. Sehr schön.

No. 401. Das Bad. No. 167. Selten.

Nachtrag zu den Kupferstichen.

No. 402. Lit. A. Lucretia.

No. 402. Lit. B. Der keusche Joseph. Schöner Druck.

No. 402. Lit. C. Der verlorene Sohn, knieend.

No. 402. Lit. D. Ein Genius von fliegenden Bändern umgeben, auf welchen das A B C.

Mappe IV.

GEORG PENCZ,

geb. zu Nürnberg 1500, gest. zu Breslau 1550.

Georg Pencz war Anfangs Schüler des Dürer, dessen Manier in der Malerei er sich bis zur Täuschung aneignete, wie ein Christus-Kopf, mit Pencz's Monogramm bezeichnet, beweist, welcher in der Bibliothek zu S. Elisabeth in Breslau aufbewahrt wird. In Italien trat Pencz in Marc-Antonio's Schule und erreichte seinen Meister so, dass man mehrere Blätter des berühmten italienischen Künstlers für Arbeiten seines deutschen Schülers hält, wie z. B. das schöne Blatt, die Gefangenen

(s. No. 196. d. Sammlung). Bartsch Vol. 15. pag. 412. hält dies Blatt für eine Arbeit des G. Ghisi, der es gar nicht gleicht. Als Maler hat Pencz bewunderungswürdige Portraits geliefert, woven ein vorzügliches sich im Museum zu Karlsruhe befindet. Sein Colorit ist braun und gleicht dem Giulio Romano.

Das vollständige Werk dieses Meisters in den vortrefflichsten Drucken, nebst den Copien und mehreren Hauptblättern in verschiedenen Auflagen.

No. 403. 10 Bl. Sara giebt Abraham die Hagar. No. 1., nebst Copie. Abraham bewirthet die Engel. No. 2., nebst Copie. Abraham verstösst die Hagar. No. 3., nebst Copie. Isaac trägt das Holz zu seiner Opferung. No. 4. Abraham wird von einem Engel zurückgehalten, Isaac zu opfern. No. 5., nebst Copie, und Abraham und Hagar. No. 6.

No. 404. 13 Bl. Hiob. No. 7. Esther kniet vor Ahasverus. No. 8. Lot und seine Töchter. No. 20. David erblickt Bathseba. No. 21., nebst Copie. Salomon treibt Götzendienst. No. 22. Das Urtheil des Salomon. No. 23. Holofernes bei Tafel mit Judith. No. 24. Judith verlässt das Zelt, nachdem sie den Holofernes ermordet. No. 25. (Dem Frescobild von Mich. Angelo ähnlich.) Susanna im Bade. No. 26. Derselbe Gegenstand, aber anders gruppirt. No. 27. Delila und Simson. No. 28. (No. 29. Herodias mit dem Haupt Johannes befindet sich auf dem Blatt 408. dieses Verzeichnisses.) Eine Frau wadet durch einen Fluss, um mit einem Heerführer zu sprechen, welcher am anderen Ufer sich befindet. No. 94.

No. 405. 4 Blätter. Geschichte des Joseph. No. 9—12.

No. 406. 7 Blätter. Geschichte des Tobias. No. 13—19.

No. 407. 26 Blätter. Vollständige Folge aus dem neuen Testament. Von No. 30—54.

No. 408. 10 Blätter. Herodias mit dem Haupte des Johannes. No. 29. (gehört zu der Folge auf No. 404. dieses Verzeichnisses.) Die Ehebrecherin und Christus. No. 55. Christus segnet die Kinder. No. 56. Christus am Kreuz. No. 57., nebst Copie. Das Gleichniss von dem schlechten Reichen No. 65. Derselbe stirbt. No. 66. Der Reiche in der Hölle und Lazarus in Abrahams Schooss. No. 67. Der barmherzige Samariter. No. 68. Die Bekehrung des Paulus. No. 69.

No. 409. 7 Blätter. Die sieben Werke der Barmherzigkeit. No. 58—64. No. 59. ist ein etwas schwacher Druck.

No. 410. 9 Blätter. Die Königin Thomiris. No. 70. Medea giebt dem

Jason die Penaten ihres Hauses. No. 71. Paris und Oenone. No. 72. Procris. No. 73. Mutius Scaevola. No. 74. Marcus Curtius. No. 75. Titus Manlius. No. 76. Regulus. No. 77. Virginius tödtet seine Tochter. No. 84.

No. 411. 2 Blätter. Sophonisbe. No. 82. Artemisia. No. 3.

No. 412. 10 Blätter. Horatius Cocles. No. 80. Porsenna erhält die Nachricht von der Flucht der Clelia. No. 82. Tarquinius. No. 78. Tod der Lucretia. No. 79. Die Beschimpfung des Virgil und die Rache des Virgil. No. 87. und 88., nach der Erzählung des Alb. v. Eyb. Das Urtheil des Paris. No. 89. Diana im Bade. No. 91. Der Eid. No. 95. Die Frau, welche auf ihrem Manne reitet. No. 97.

No. 413. 6 Blätter. Dido. No. 85. Triton und Amymone. No. 93. Das Weib mit der Harfe. No. 96. Zwei Verzierungen. No. 123. und 124. Verzierung. No. 125.

No. 414. 2 Blätter. Thetis und Cheiron. No. 90. Triumphzug des Bacchus. No. 92.

No. 415. Die Bestürmung von Carthago. Erste Auflage, oder erster Plattenzustand.

No. 416. Dasselbe mit der Adr. des Ant. Sal.

No. 417. Dasselbe vor der Schrift: Julius Romanus inventor. Grosse Seltenheit und Bartsch unbekannt, dass eine solche Ausgabe existirt.

No. 418. 7 Blätter. Die sieben Todsünden. No. 98 — 104.

No. 419. 12 Blätter. Das Gehör. No. 105. Das Gesicht. No. 106. Der Geruch. No. 107. Der Geschmack. No. 108. Das Gefühl. No. 109. Grammatik. No. 110. Dialectik. No. 111. Rhetorik. No. 112. Arithmetik. No. 113. Musik. No. 114. Geometrie. No. 115. Astrologie. No. 116.

No. 420. 2 Blätter. Der Triumph der Keuschheit. No. 118. Der Ruhm. No. 119.

No. 421. 2 Blätter. Der Triumph der Liebe. No. 117. Triumph der Zeit. No. 120.

No. 422. 2 Blätter. Der Tod. No. 121. Der Triumph der Ewigkeit. No. 122.

No. 423. Bildniss Johann Friedrichs. No. 126.

No. 424. Johann Friedrich, in Holzschnitt.

No. 425. 2 Blätter. Traumauslegung und Versuchung Josephs. Zwei Copien.

No. 426. Die sieben Werke der Barmherzigkeit in Medaillons, in deren Mitte Christus; nach Pencz.

No. 427. 2 Blätter. Die Speisung des Hungernden. Das Bewirthen der Pilger. Copien. No. 58. und 62.

No. 428. Bildniss Gregori Peins und Imago doxore Gregori Peins, von einem älteren Meister oder Jugendarbeiten des Georg.

No. 429. Johann Friedrich. No. 126. Beschädigt.

No. 430. Bildniss des G. Pens. Volpini dis. Novelli scul.

Mappe V.

HANS BURGMAIR oder BURGKMAIR,

geb. zu Augsburg 1473.

Ob er eigenhändig die Blätter in Holz geschnitten hat, wie einige Kenner mit Lebhaftigkeit behaupten, während andere dieser Meinung mit Heftigkeit widersprechen, bleibt unentschieden. Unbestreitbar war er einer der vorzüglichsten deutschen Maler, dessen Werke denen gleichen, welche man dem Leonardo zuschreibt. Eins seiner vorzüglichsten Gemälde ist das Bildniss Friedrich des Weisen, Churfürsten zu Sachsen, welches sich auf der Burg zu Nürnberg befindet. Das Todesjahr des Burgkmair ist unbekannt.

Hans Burgmair. *H. B.* Bartsch Vol. 7.

Siehe über Burgmair: Paul von Stetten, Kunst-, Gewerb- und Handwerks-Geschichte der R.-St. Augsburg. Burgmair lebte noch um 1550.

No. 431. Venus und Mercur. B. Vol. 7. p. 199. No. 1. Gätztes Blatt. Sehr schöner Druck.

No. 432. Derselbe. Schwach.

No. 433. Adam und Eva. B. Vol. 7. p. 200. No. 1. Holzschnitt.

No. 434. Lit. A. Der Triumph des Kaisers Max, wovon die Platten sich theils im Schloss zu Ambras, theils bei den Jesuiten in Gratz befanden, und jetzt in der Kaiserlichen Bibliothek zu Wien aufbewahrt werden. Bald nach Vollendung dieser Holzschnitte wurden nur wenig, und nicht einmal von allen, Abdrücke gemacht. Erst 1777 wurden diese Platten, jedoch auf schlechtes Papier, abgedruckt, und es ist diese, zwar nachlässig besorgte Auflage, als die erste zu betrachten. 1796 erschien eine zweite Auflage mit Text, einem Titelblatt, und auf schönes Papier gedruckt. Vorliegendes Exemplar ist die Ausgabe von 1777. B. Vol. 7. p. 229. No. 81.

No. 434. Lit. B. 40 Blätter aus dem Triumph des Kaisers Max I. Die Kaiserliche Bibliothek zu Wien besitzt seit alter Zeit 90 Blätter aus diesem Triumph, welches allererste Abdrücke sind. v. Sandrart sagt, dass er 100 Blätter kenne. Mariette besass 87 Blätter, ehe die Holzplatten wieder aufgefunden waren.

Eben so viele befinden sich in der Sammlung von Kupferstichen, Holzschnitten und Handzeichnungen in Stockholm. Vorliegende Blätter scheinen zu denen zu gehören, welche bald nach Vollendung der Platten und noch vor dem Jahre 1777 abgedruckt wurden, denn sie sind von einer bewunderungswürdigen Vortrefflichkeit. Alle Linien sind bestimmt und scharf und von einer Zartheit, welche verloren ging, als die Platten oft und die Striche breit gedruckt wurden. Sehr selten.

No. 435. 12 Blätter. Verschiedene Holzschnitte, meist von Burgmair.

HANS SCHÄUFLEIN,

geb. zu Nürnberg, gest. zu Nördlingen 1550.
Bartsch Vol. VII. p. 244.

Seine vorzüglichsten Werke sind die Grablegung, Altarbild in der Hauptkirche zu Nördlingen; die Judith, grosses Wandgemälde auf dem Rathhause zu Nördlingen, ein Oelgemälde auf Kalk, aber keine Frescomalerei, wofür es von Vielen gehalten wird; und die Erweckung des Lazarus, in der Moritzkapelle zu Nürnberg. — Ein freier, edler Geist, nach Würde und Schönheit strebend, zeigt sich in allen ächten Werken dieses Meisters, nur dass er im Colorit und der Behandlung der Farben dem Dürer nachsteht, und aus dem engen Kreis seiner bürgerlichen Verhältnisse nicht heraustrat, sind die Ursachen, warum sein Ruhm nicht den des Dürer verdunkelte.

No. 436. Die Auferweckung des Lazarus. No. 17. p. 249. Hauptblatt und trefflicher Druck. Holzschnitt wie die folgenden.

No. 437. 34 Blätter. Die Leiden des Heilands. Sehr schöne Drucke. B. p. 253. sagt, dass diese Folge von Blättern nur 35 Gegenstände enthielte; jedoch ist zu bemerken, dass in dieser Sammlung kein Titelblatt sich befindet, welches Bartsch wahrscheinlich mitgezählt hat. Auch befinden sich in dem Buche: *Speculum passionis domini nostri Jhesu Christi,* gedruckt 1507., einige Blätter, welche Schäuflein weder geschnitten, noch gezeichnet hat.

No. 438. Der Trostspiegel, gedruckt in der Kayserlichen Statt Augsburg, durch Heynrichen Steyner. Vollendet am 29. tag Aprilis. Im 1531. Jar. Ohne Titelblatt, sonst vollständig mit 101 Holzschnitten, welche sehr geistreich und wahrscheinlich von Schäuflein gezeichnet sind. Siehe über Heinrich Steiner: Kunst-, Gewerbs- und Handwerks-Geschichte der R.-Stadt Augsburg von P. v. Stetten. p. 39.

No. 439. Lithographie des Gemäldes, die Judith, ein dem Rath zu

Nördlingen gehöriges, gezeichnet von Friedr. Wilhelm Doppelmayer.

Das Original ist 14 F. 7 Zoll h. und 7 Fuss 6 Zoll br. Geschenk des Herrn Bürgermeisters Doppelmayer.

LUCAS CRANACH,

geb. zu Kranach 1470, gest. den 16. October 1553.
Bartsch Vol. VII.

Ueber den Namen seiner Vaterstadt hat man vergessen, wie er geheissen. Einige nennen ihn Müller, andere Sunder. Der Name Müller könnte wohl ein Missverständniss und aus Maler, Muler und Müller entstanden seyn. Er pflegt sich oft Lucas Maler zu unterzeichnen. Ohne Zweifel hat er sich in den Niederlanden gebildet.

Sein Farbenauftrag gleicht sehr dem der alten Niederländer. Auch erinnerte sich Kaiser Carl V., als er Wittenberg belagerte, dass Cranach, der Bürgermeister zu Wittenberg war, ihn als Kind abgemalt habe und sich dieses Bildniss zu Mecheln befände. Der Kaiser liess den Maler Lucas zu sich rufen und unterhielt sich freundlich mit ihm. Als dieser aber, die Gelegenheit benutzend, um die Freilassung des gefangenen Churfürsten Johann Friedrich bat, brach der Kaiser das Gespräch mit den Worten ab: „Ich bin gerecht gegen alle Fürsten" und schickte Cranach reichlich beschenkt nach Wittenberg zurück. Von dem grossen Geschenk nahm Cranach jedoch nur ein Goldstück zu des Kaisers Andenken an, und wies das Uebrige zurück. Cranach begleitete seinen fürstlichen Freund in die Gefangenschaft, und zog an dessen Seite unter dem Jubel des Volkes 1552 in Weimar ein. Ein Jahr darauf erfolgte Cranach's Tod. Da alle mit seinem Wappen, einer gekrönten Schlange, bezeichneten Bilder für Werke von ihm ausgegeben werden, so hat er fast seinen Künstlerruhm verloren. Man sollte bei Aufzählung der Arbeiten eines Meisters sehr vorsichtig seyn, und in ein Verzeichniss nur das Vorzüglichste und Zuverlässigste aufnehmen. Ein einfaches, klares und warmes Colorit, eine grosse Anmuth im Ausdruck, und bei einigen, doch nur wenigen, nackten Bildern sogar eine Schönheit der Contoure, sind Eigenschaften seiner ächten Arbeiten. An dem grossen Altarbilde in Weimar, welches sein Sohn vollendete, hat er wohl nur sein und Luther's Bildniss gemalt. Die vorzüglichsten seiner Gemälde, welche ich kenne, befinden sich auf dem Städtischen Kunstvereinsmuseum zu Leipzig: Christus am Brunnen und der Tod des Reichen. Eine Zauberin und St. Hieronymus im Besitz des Herrn St.-R. Campe in Nürnberg, und eine schlafende Nymphe in meiner Sammlung.

Vgl. Schuchardt's Lucas Cranach d. Ae. Leben und Werke. 2 Theile. 1851. 8. Nebst Bildheft. Fol.

No. 440. Die heilige Genoveva und die Busse des heiligen Christoph. p. 276. No. 1.

No. 441. Bildniss des Churfürsten von Mainz. Albrecht. p. 277. No. 4.

Holzschnitte.

No. 442. Das Paradies. p. 279. No. 1.

No. 443. Die heilige Familie. p. 280. No. 5. Neuer Druck.

No. 444. Versuchung des heiligen Antonius. p. 282. No. 56.

No. 445. St. Christoph. p. 283. No. 58.

No. 446. St. Hieronymus. p. 284. No. 63.

No. 447. St. Georg. p. 285. No. 69.

No. 448. S. Anna und Maria. No. 68. Schwach.

No. 449. Venus. No. 113. Ueber gewisse Theile ist ein Flor gezeichnet.

No. 450. Die Hirschjagd. No. 119.

No. 451. Das Turnier. No. 124.

No. 452. Das Turnier. No. 125.

No. 453. Das Turnier. No. 126. Etwas stumpfer, aber kräftiger Druck.

No. 454. Dasselbe. No. 126. Sehr schöner Druck.

No. 455. Dr. Luther. No. 148. Schlecht.

No. 456. Philipp Melanchthon. p. 300. No. 153.

No. 457. Bildnisse dreier sächsischen Fürsten.

No. 458. Christus auf dem Oelberge.

No. 459. Bildniss Johann Friedrichs.

No. 460. Die Pest. Verfallene Häuser im Hintergrunde. In der Mitte eine Kapelle mit einem hohen Thurm, wo eine Fahne ausgehangen ist, mit den päpstlichen Schlüsseln und einem Marienbilde. Eine Procession zieht um die Kirche herum und drängt sich durch die Kirchthüre. Die Vorhalle des Heiligthums ist mit Weihgeschenken behangen, welche in ländlichen Geräthschaften bestehen. Vor der Kapelle steht ein Madonnenbild, dessen Piedestal Männer und Frauen um Hülfe rufend umfassen. Andere beten, und noch Andere hat ein schneller Tod hingestreckt. Vortreffliches, grosses Blatt, schöner Druck. Wird Cranach zugeschrieben; nach Anderen ist die Composition von Altdorfer und genannt die wunderthätige Maria zu Regensburg, am meisten hat es jedoch von Ostendorfer.

No. 461. Die Taufe Christi, bei dem Luther und die sächsischen Fürsten Gevatter stehen. Cranach's Schule.

No. 462. Lit. A. Sechs Blätter nach Werken von Lucas Cranach. Herausgegeben von Christ. Schuchardt, gestochen von W. Müller.

No. 462. Lit. B. Ueber die Altargemalde von Lucas Cranach, in der

Stadt-Kirche zu Weimar, von Heinrich Meyer. Zwei Blatt Umrisse und Text.

No. 463. Quadro di Luca Kranach (ein männliches Bildniss) Lor. Lorenzi del. P. Ant. Pazzi sc.

No. 464. Seitenstück zu dem vorigen, ein weibliches Bildniss.

No. 465. Der Passion vnsers Herren Jhesu Cristi mit vil schonen Betrachtungen. Daran gebunden sind das Martyrthum der zwölf Apostel. Auf die Rückseite des letzten Blattes ist die Marter des heiligen Erasmus abgedruckt, und ausserdem noch die Enthauptung der Catharina beigefügt. Bartsch No. 37—48. und No. 71. Vortreffliche Drucke, aber sechs davon fleckig, im Ganzen 28 Holzschnitte.

HANS BALDUNG, genannt GRÜN.

Bartsch Vol. VII.

Hans Baldung Grün. Bartsch ist auch hier wieder seiner Neigung gefolgt, die Kunstgeschichte zu vereinfachen. Er behauptet, dass der Name Grünewald unrichtig sey und der Maler und Holzschneider Jean Baudouin Grun geheissen habe. Sprachlich muss bemerkt werden, dass Baldung oder Balduin mit Bernard zu übersetzen ist; Baudouin ist deutschfranzösisch. Sodann ist aber geschichtlich zu erweisen, dass es mehrere Künstler gegeben hat, welche Grünewald geheissen haben, von denen der eine ebenfalls den Vornamen Hans führte, und auch im 16. Jahrhunderte lebte. Der Maler, welcher zu Folge seiner Namensunterschrift auf dem Altarbilde zu Freyburg Johann Baldung heisst, scheint mir jedoch ein anderer zu seyn, als der, welcher die Holzschnitte verfertigt hat, die Bartsch ihm beilegt. Der Maler Baldung, mit dem Zunamen Grien oder Grün, welcher 1516 das Altarbild für den Münster zu Freyburg malte, war von schwäbisch Gemünd gebürtig. Er arbeitete viel für seine Vaterstadt; jedoch ging durch eine Feuersbrunst unter, was er daselbst gemalt hatte. Die Bilder auf der Bibliothek zu Colmar sind Baldung's Meisterwerke, aber nicht von Dürer, dem sie unrichtig zugeschrieben werden. In seiner Zeichnungsweise, seinem Colorit, seiner Phantasie ist etwas Uebertriebenes, Ueberspanntes und Ausserordentliches, dahingegen haben die Holzschnitte, die ihm Bartsch zuschreibt, ein sehr nüchternes Ansehen. In der Abnahme vom Kreuz ist noch die meiste Begeisterung, jedoch immer noch mit einer gewissen Besonnenheit. In Füssli's Künstlerlexikon 1. Theil wird der Maler Baldung ebenfalls für den Holzschneider gehalten. Siehe, in den folgenden Theilen Baldung Grien und Grünewald, welches zwei verschiedene Personen sind, wovon der eine Holzschneider, der andere Maler war.

Holzschnitte.

No. 466. Abnahme vom Kreuz. p. 307. No. 5.

No. 467. Christus. No. 6.

No. 468. St. Jacob der Aeltere. No. 9.

No. 469. St. Philipp. No. 11.

No. 470. St. Thomas. No. 14.

No. 471. St. Simon. No. 16.

No. 472. St. Paul. No. 18. Bartsch sagt, dass Paulus das Schwert in der rechten Hand hält; in diesem Blatte hält er es mit der linken Hand.

No. 473. Ein Pilger; in jeder Ecke des Blattes ein Wappen.

No. 474. Ein Mann mit zwei Knaben und ein Weib mit zwei Mädchen.

No. 475. Ebenfalls ein Weib und ein Mann mit Kindern, wovon ein Mädchen den einen Knaben bei den Haaren fasst.

JOHANN ULRICH PILGRIM,

oder der Meister mit dem Pilgerstabe.

Sein rechter Name ist Hans Wächtlin; er lebte in Strassburg. Einer der Ersten, welche mit mehreren Holztafeln gedruckt haben. Seine Blätter sind sehr selten.

Johann Ulrich Pilgrim ist unter den Deutschen wohl der Erste gewesen, welcher Bilder (im engeren Sinne des Wortes) mit mehreren Holztafeln druckte, was man clair-obscur nennt und die Wirkung getuschter Zeichnungen mit weissgehöhten Lichtern hervorbringt. Wann er gelebt hat, ist schwer zu bestimmen, und also auch nicht zu behaupten, dass er der Erfinder dieser Manier ist. Nach allem Anschein war er ein späterer Zeitgenosse des Dürer. Man möchte glauben, dass Pilgrim durch Dürer's berühmtes Blatt, welches den Ritter mit Tod und Teufel vorstellt, veranlasst worden wäre, das schöne Blatt hervorzubringen, welches einen stattlichen Ritter vorstellt, der von seinem Knappen begleitet wird. Ohnstreitig ist dies Pilgrim's Meisterwerk. (S. No. 477. dieser Sammlung, Bartsch Vol. 7. p. 452. No. 9.) Zeichnung und Ausführung sind gleich lobenswerth. Doch wurden die Ritterbilder immer häufiger, je mehr das Ritterthum verschwand. So hat auch wieder Dürer einen galoppirenden Ritter, von einem Knappen, zu Fusse laufend, begleitet, dargestellt. (S. Vol. 7. p. 145. No. 131.) Es scheint ein wechselseitiger Einfluss zwischen Dürer und Pilgrim stattgefunden zu haben, denn von dem Rhinoceros, welches unter Dürer's Holzschnitte gehört, giebt es auch Abdrücke, wozu zwei Platten angewendet wurden. Auf keine Weise kann ich in Pilgrim's Blättern den Styl eines hohen Alterthums erkennen, und alle Merkmale scheinen auf das 16. Jahrhundert hinzudeuten. Es giebt allerdings sehr alte Landkarten, die mit Holz-

platten in zwei Farben gedruckt sind, welche zum Beweis dienen, dass die Erfindung des Druckes mit mehr als einer Platte deutschen Ursprunges sey. Dass die Deutschen, wenn auch nicht verschieden gefärbte Holzplatten nach einander auf ein Papier abdruckten, doch auf ähnliche Weise mit Kupferplatten verfuhren, beweist das Blatt No. 4. dieser Sammlung. Bartsch urtheilt billig, indem er den Deutschen die früheste Anwendung von zwei, auch drei Platten zu einem Drucke vorbehält, Hugo da Carpi aber zugesteht, diese Erfindung vervollkommnet und mehr als drei Platten angewendet zu haben.

No. 476. Alcon rettet seinen Sohn dadurch, dass er die Schlange mit einem Pfeil durch den Kopf schiesst, welche das Kind umwindet. Vortrefflicher Druck. p. 451. No. 9.

No. 477. Der Ritter und sein Knappe. p. 452. No. 10. In jeder Hinsicht ein prächtiges Blatt.

URSE GRAF.

Bartsch Vol. VII.

Münzgraveur und Holzschneider zu Basel um 1523. Leicht ist es möglich, dass Bartsch auch hier die Nachricht vereinfacht und zwei Personen zusammenschmelzt.

No. 478. Die Leidensgeschichte. p. 460. No. 3., und andere biblische Gegenstände. 24 Blätter, einige auf beiden Seiten bedruckt.

No. 479. Der leidende Christus. p. 462. No. 8.

No. 480. Die Auferstehung, ohne das Monogramm von Urse Graf; in seiner Weise, aber viel schöner.

LUDWIG KRUG,

Goldschmied zu Nürnberg, gest. 1535.

Bartsch Vol. VII. v. Murr's Jour. T. II. p. 244.

No. 481. Die Geburt Christi. p. 536. No. 1.

No. 482. Die Anbetung Christi. p. 536. No. 2.

No. 483. Die beiden nackten Weiber mit der Sanduhr und dem Todtenkopf. p. 541. No. 11. Sehr schwach.

HEINRICH ALDEGREVER,

geb. 1502.

Bartsch Vol. VIII.

Ueber Aldegrever's Geburtsjahr ist man ungewiss, und schwankt in der Meinung zwischen 1502 und 1505. Sein Vorname ist eben so ungewiss. Von Sandrart nennt ihn Albrecht, und Bartsch widerspricht, ohne Grund anzugeben, warum er ihm den Namen Heinrich beilegt. Auch ist er unter der Benennung Albrecht von Westphalen bekannt, was

eine Bestätigung für den Namen Albrecht zu seyn scheint. In seiner Vaterstadt Soest hinterliess er vortreffliche Gemälde, die sich durch Frische der Farben auszeichnen. Er soll ein Schüler des Dürer gewesen seyn, was mir unwahrscheinlich vorkommt, da Aldegrever's Farbenauftrag dünner als der des Dürer ist, mehr den Bildern der Niederländer gleicht, und seine Zeichnungen aus einem Missverständniss Michel Angelo'scher Formen entstanden, wie ihm solche von späteren Niederländern überliefert wurden, die in's Schwülstige verfielen, indem sie die Grösse des Angelo nachzuahmen sich anstrengten. Ob es zwei Künstler gab, von denen der eine Heinrich, der andere Albrecht Aldegrever geheissen hat, ist ungewiss.

Die Kaiserliche Gallerie im Belvedere bei Wien besitzt mehrere Bilder von Aldegrever, welche sich durch Schönheit der Farbe auszeichnen.

No. 484. Eva. p. 365. No. 12. Beschnitten.
No. 485. Aus der Geschichte des Lot. p. 366. No. 14.
No. 486. Desgleichen. p. 366. No. 15.
No. 487. Das Urtheil des Salomo. p. 370 No. 29.
No. 488. 2 Blätter. {Susanna im Bade. p. 371. No. 30. / Susanna vertheidigt durch Daniel. p. 371. No. 32.}
No. 489. Verkündigung. p. 373. No. 38. Sehr schön.
No. 490. Der barmherzige Samariter. No. 41.
No. 491. Der Reiche und der arme Lazarus. No. 48.
No. 492. Madonna, Himmelskönigin. No. 50. Schön.
No. 493. Maria unter dem Blumenstocke sitzend. No. 52. Sehr schön.
No. 494. St. Marcus. No. 58.
No. 495. Der heilige Johannes. No. 60.
No. 496. Sophonisbe. No. 62.
No. 497. Rhea Sylvia. No. 66.
No. 498. Mutius Scaevola. No. 69.
No. 499. Titus Manlius. No. 72.
No. 500. 2 Blätter. Die Arbeiten des Herkules. No. 84—91. 93. 94.
No. 501. Der Heiland. No. 116.
No. 502. 3 Blätter. Die Demuth. No. 117. Die Liebe. No. 118. Die Geduld. No. 119.
No. 503. 3 Blätter. Die Keuschheit. No. 120. Die Mässigkeit. No. 121. Die Barmherzigkeit. No. 122. Schwach.
No. 504. 3 Blätter. Der Fleiss. No. 123. Der Stolz. No. 124. Der Neid. No. 125. Schöne Drucke.
No. 505. 3 Blätter. Der Zorn. No. 126. Die Lüsternheit. No. 127. Die Leckernheit. No. 128. Schwach.
No. 506. 2 Blätter. Der Geiz. No. 129. Die Faulheit. No. 130.
No. 507. Die Mahnung an den Tod. No. 134. Sehr schöner Druck.

No. 508. Der Fahnenträger. No. 177.

No. 509. Der Mönch und die Nonne. No. 178. *Cette piece, qui est très libre, est extremement rare.* Druck schwach.

No. 510. 2 Blätter. Verzierungen. No. 231. und 196. Sehr schön.

No. 511. Hölzerner Löffel. No. 268.

No. 512. Die Dolchscheide. No. 270. Prächtiger Druck, aber ausgeschnitten mit wenig Papier und vergelbt.

No. 513. Verzierung. No. 280.

No. 514. Verzierung. No. 279.

No. 515. Die Badestube, unter der Benennung *les Anabaptistes* bekannt, von Virgilius Solis nach Aldegrever gestochen. B. Vol. 9. p. 277. No. 265. Sehr selten und schön.

No. 516. Bildniss des Johann Gemelinus. Von Virgilius Solis gestochen. B. Vol. 9. p. 243. No. 432.

ALBRECHT ALTDORFER,

gest. zu Regensburg 1538.
BARTSCH Vol. VIII.

Wir treten der Meinung des Herrn von Heinecke bei, welcher den Namen Altdorfer nicht von dem Altdorf in der Schweiz, sondern einem Städtchen Altdorf unweit Landshut in Baiern ableitet. Altdorfer starb als Stadtbaumeister zu Regensburg 1538. Es ist zu bemerken, dass Stadtbaumeister in älteren Zeiten ein Titel der höheren Rathsmitglieder war, welche jedoch mit der Baukunst gar nichts zu thun hatten. Im Museum zu Paris wird eine Tischplatte aufbewahrt, auf welcher Altdorfer die Geschichte der Bethseba in schönen, heiteren Farben und zarten Bildern dargestellt hat. Er war Dürer's Schüler, und übertraf seinen Meister an Phantasie und Schönheitssinn, nur dass er nicht den Muth hatte, sich an grössere Werke zu wagen, und immer nur kleine Bilder ausführte, weshalb ihn die Franzosen *le petit Albert* nennen.

No. 517. Judith. No. 1.

No. 518. Christus und Maria. No. 9.

No. 519. Maria in einer schönen Landschaft. No. 17.

No. 520. St. Christoph. No. 19.

No. 521. St. Hieronymus. No. 21. Sehr schöner Druck.

No. 522. St. Sebastian. No. 23.

No. 523. Venus. No. 34.

No. 524. Das Urtheil des Paris. No. 36.

No. 525. Triton und die Nereide. No. 39.

No. 526. Dido. No. 42.

No. 527. Aus den Erzählungen des Alb. Eyb. No. 43.

No. 528. Pyramus und Thisbe. No. 44.

No. 529. Der Ritter. No. 50.

No. 530. Die Frau im Bade. No. 56.

No. 531. Landschaft. No. 71.

No. 532. Zwei Tanzende in Art des Altdorfer.

No. 533. Die Flucht nach Aegypten. No. 13. Holzschnitt.

No. 534. 39 Blätter auf zwei Bogen. Die biblische Geschichte. No. 1—29. Holzschnitte.

No. 535. Lit. A. St. Hieronymus in der Höhle. Holzschnitt.

No. 535. Lit B. Die Liebenden im Walde. Holzschnitt.

In den Landschaften kommen viele Gebäude vor, welche sehr malerisch, aber nicht architektonisch sind.

UNBEKANNTER MEISTER I B.

Bartsch Vol. VIII. p. 229.

Es ist nicht wahrscheinlich, dass die sehr verschiedenartigen Stiche, welche alle mit I B bezeichnet sind, von einem Meister gefertigt seyn können.

Siehe bei *Brulliot II. Partie* p. 169—172. von No. 1322—1337. die Künstler aufgeführt, welche sich mit J B auf verschiedene, theils aber auch auf gleiche Weise unterzeichneten. Die beiden bedeutendsten Meister, welches dieses Zeichen führten, sind Bink und ein Ungenannter. Es können aber viele Ungenannte sich I B gezeichnet haben, denn woher weiss man denn, dass diese Buchstaben nur einen bezeichnen, da der Name nicht bekannt ist? Jakob Bink hat übrigens sich noch eines anderen Monogramms bedient, welches aus IGB zusammengesetzt ist. Die grosse Verschiedenheit der Blätter, welche mit diesen Buchstaben bezeichnet sind, vermehrt die Schwierigkeit, sie zu ordnen, und es wäre höchst verdienstlich, wenn Jemand die Mühe übernähme, bestimmt zu unterscheiden, wie vielen Künstlern die Blätter angehören, die Bartsch theils dem Bink, theils einem Ungenannten zuschreibt, denn auch hier sucht Bartsch eine Reduction vorzunehmen. Ob IGB und I B beides Monogramme von Jakob Bink sind, ist doch überaus zweifelhaft, denn durch ersteres Zeichen werden eher die Vornamen Hans Georg als Jakob angedeutet. Bink war ein vortrefflicher Copist, und wenn der Kindermord nach Marc-Antonio von ihm gestochen ist, so übertraf er den Künstler, welcher den Kindermord ohne das Tannenbäumchen stach.

No. 536. Luna. No. 7.

No. 537. Marcus Curtius. No. 8. Sehr schön.

No. 538. Allegorisches Blatt. No. 30. Schöner Druck; die obere Verzierung ist aber weggeschnitten.

No. 539. Lit. A. Dasselbe Blatt, aber vollständig. Schwacher Druck.

No. 539. Lit. B. Dasselbe Blatt. Vortrefflicher Druck.

HANS BROSAMER,

lebte in Fulda zwischen 1537 und 1550.

BARTSCH Vol. VIII.

No. 540. Salomon treibt Götzendienst. No. 2.

No. 541. Christus am Kreuz, Maria und Johannes. No. 6. Hauptblatt des Meisters.

No. 542. Urtheil des Paris. No. 12.

No. 543. Die musikalische, verliebte Gesellschaft. No. 16.

No. 544. Der Lautenschläger. No. 17.

No. 545. Holzschnitt mit Brosamer's Monogramm, nicht von Bartsch angeführt. Reiche Landschaft mit Gebirgen und Gebäuden an einem Flusse. Unter einem Baume sitzt Maria. Ueber ihr schweben Engel mit einer Krone. Sechs Engel beschäftigen sich mit Musik, Früchten und sonderbaren Stellungen, um das Jesuskind zu belustigen.

DANIEL HOPFER.

BARTSCH Vol. VIII.

Der Hopfers waren mehrere und man unterscheidet die Arbeiten eines Daniel, Hieronymus und Lambrecht Hopfer. Man weiss nichts Näheres über die Lebensumstände dieser Leute, welche mehr Handwerker als Künstler waren. Das Zeichen, welches Marolles für einen Leuchter und Bartsch für eine Hopfenfrucht hält, gleicht dem Zeichen, mit welchem das alte Augsburger Silbergeschirr gestempelt wurde, welches achtzehnlöthiges Silber enthalten musste. Ich glaube daher, dass die Hopfer zur Augsburger Goldschmiedzunft gehörten. Da auf ihren Stichen das Jahr 1527 vorkommt, so scheinen sie viel nach weit älteren Meistern gestochen zu haben, denn das jüngste Gericht No. 546., Bartsch No. 15. und mehrere andere Blätter haben ein sehr alterthümliches Ansehen.

No. 546. Das jüngste Gericht. No. 15.

No. 547. Drei Soldaten. No. 64.

CORNELIUS MATSYS,

lebte bis 1556.

BARTSCH Vol. IX.

No. 548. Der Evangelist Matthäus. No. 34.

No. 549. Die Geduld. No. 42. Vor der Unterschrift zur Linken, ohne das Wort Patiencia.

No. 550. Susanna im Bade wird von den beiden Alten überfallen. Nicht bei Bartsch.

No. 551. Die eifersüchtige Bauernfrau. No. 52.

UNBEKANNTER MEISTER BD

Bartsch Vol. IX. p. 51.

No. 552. Das Urtheil des Salomo. No. 1. Sehr schön.

JOHANN LADENSPELDER.

Bartsch Vol. IX. p. 57.

No. 553. Die Rechenkunst. Eine nackte weibliche Figur, eine Waage in der linken Hand. Hinter ihr lehnt eine Tafel mit Zahlen an einem Pfeiler. Sie steht und blickt in die Höhe, als wenn sie sich anstrengte, über eine Rechnung nachzudenken. Vor ihr ein Knabe, ein Gewicht in der rechten, und einen Maassstab in der linken Hand haltend. Unten rechts ARICHMETICA, links das Monogramm des Johann Ladenspelder. Dieses Blatt kennt Bartsch nicht. Sehr selten. Fleckig.

No. 554. Die Dreieinigkeit. No. 4. Grosses Hauptblatt.

UNBEKANNTER MEISTER EI

Bartsch Vol. IX. p. 67.

Von Einigen wird er Hirschvogel genannt; nach Anderen J. Ladenspelder von Essen.

No. 555. Die Betenden am Fusse des Kreuzes. No. 1.

AUGUST HIRSCHVOGEL.

Bartsch Vol. IX. p. 171.

Hirschvogel, vorzüglicher Glasmaler und Kupferstecher von Nürnberg, lebte, nach Bartsch, in Wien 1549. Auch hier ist die Frage, ob der Glasmaler und Kupferstecher eine Person waren? Der treffliche Glasmaler Hirschvogel müsste sich sehr spät noch zum Kupferstechen entschlossen haben.

No. 556. 2 Blätter. Die Auferweckung des Lazarus. No. 4. Die Kreuztragung. No. 4.

HANS SEBALD LAUTENSACK.

Bartsch Vol. IX.

No. 557. Bildniss eines Mannes. Darunter eine neugriechische Unterschrift. No. 9.

No. 558. Landschaft. No. 31. Fleckig.

No. 559. Ansicht von Nürnberg. No. 58. Schöner Druck, in der rechten Ecke aber ein grosser Wasserfleck.

JOSSE AMMAN,

geb. zu Zürich 1539, gest. zu Nürnberg 1591.
Bartsch p. 378.

Amman war einer der productivsten Künstler, Oel- und Glasmaler, Zeichner und Kupferstecher. Seine Zeichnungen zu Holzschnitten sind unzählig. Bartsch leugnet, dass Amman selbst in Holz geschnitten habe.

No. 560. Geschichte Adam's und Eva's. No. 15.

MEISTER F. B.

Nach von Heinecke heisst dieser Meister Friedr. Brentel, richtiger F. Brun.

No. 561. Christus am Kreuz, nach der Linken gewendet. Auf der einen Seite Maria, auf der andern Johannes. Neben dem Monogramm die Jahrzahl 1562. Dieses Blatt kennt Bartsch nicht. Sehr selten.

UNBEKANNTER MEISTER HL

Bartsch Vol. IX. p. 473.

No. 562. Der segnende Christus. No. 22.

UNBEKANNTER MEISTER Pn

Bartsch Vol. IX. p. 567.

No. 563. Herkules. No. 15. Oben unbedeutend beschädigt.

No. 564. Herkules erlegt den Cacus. No. 5.

LAURENZIUS STRAUCH,

geb. 1554. gest. 1630.
Bartsch Vol. IX. p. 597.

No. 565. Bildniss Johann Kaufmann's senior, eines Nürnberger Geistlichen. Dieses Blatt kennt Bartsch nicht. Auf der rechten Seite im Grunde ist das Monogramm des Künstlers. In Füssli's Künstler-Lexikon werden noch zwei Prospecte angeführt, welche Bartsch auch nicht kennt.

MEISTER F. G.

Bartsch Vol. IX. p. 24.

Wahrscheinlich ein deutscher Meister, der in Italien gearbeitet hat.

No. 566. Die Liebesgötter und die Löwen. No. 8. p. 27. Sehr schön.

MEISTER F. B., oder FRANZ BRUN.

Bartsch Vol. IX. p. 443.

No. 567. 6 Blätter. Clyo. No. 17. Euterpe. No. 18. Melpomene. No. 19. Terpsichore. No. 20. Erato. No. 21. Polymnia. No. 22.

MEISTER CB C. BOS. 1546.

No. 568. Aus der Erzählung des Joh. Eyb. Die Fabel vom Virgil.

HANS HOLBEIN der Jüngere.

Holbein der Aeltere, ein zu seiner Zeit ausgezeichneter Künstler, wendete sich von Augsburg nach Basel. Von Hans Holbein des Jüngeren Kinderjahren ist wenig bekannt. Wahrscheinlich ward er zu Augsburg geboren. In Basel zeigt man zwei Aushängeschilder, die er für Winkelschulen malte, als er zehn Jahre alt gewesen seyn soll. 1521 begann Holbein der Jüngere den Rathhaussaal in Basel auszumalen. Von diesen Frescobildern sind nur zwei Köpfe noch erhalten, welche hinreichen, ihn unter die bedeutendsten Meister zu zählen. Wir dürfen daher wohl annehmen, dass Holbein 1495 geboren wurde. Vom Jahre 1516 sind die beiden in Oel gemalten Bildnisse des Bürgermeisters Meyer und seiner Frau. Die Leidensgeschichte des Erlösers, welche Sandrart als eines der vorzüglichsten Werke der Malerei rühmt, gehört wahrscheinlich in die letzte Zeit seines Aufenthaltes in Basel, also zwischen die Jahre 1521 bis 1526. In diesem Jahre ging Holbein nach Strassburg, wie Einige behaupten, durch Uneinigkeit mit seiner Frau dazu veranlasst, jedoch wohl aus keinem anderen Grunde, als um sein Glück anderwärts zu versuchen, da die Reformationsunruhen, welche in Basel mit grosser Heftigkeit ausbrachen, der Ausübung der Malerei nicht günstig waren. Da es ihm auch hier wohl an Arbeit fehlte, so wendete sich Holbein, mit Empfehlungen von Erasmus von Rotterdam versehen, an den Kanzler Thomas Morus. Von diesem trefflichen Manne freundlich aufgenommen, lebte Holbein in dessen Hause ein Jahr in künstlerischer Thätigkeit und Zurückgezogenheit. Es stimmt mit Morus edlen Gesinnungen gar nicht überein, dass er den vorzüglichen Künstler für sich allein habe benutzen wollen, und solchen darum verborgen gehalten. Holbein war so wenig vorbereitet, in England aufzutreten, dass ihn Morus dazu erst vorbereiten musste. Im Jahre 1528 lernte Heinrich VIII. Holbein kennen, und das Bild der Familie Morus erwarb ihm in hohem Grade die Gunst des Königs. 1533 kehrte Holbein nach Basel zurück, um seine Familie und Freunde zu besuchen. Er verliess Basel wieder, besuchte jedoch die Seinen 1538 zum zweiten Male. Als Holbein nach England zurückreisen wollte, ertheilte der Rath des freien Basels ihm keine Erlaubniss dazu, indem diejenigen, welche das Heimathsrecht erlangt, als Leibeigene der Republik betrachtet wurden. Er entfernte sich heimlich und sah sein Vaterland nicht wieder. 1554 starb Holbein zu London an der Pest.

Hans Holbein der Jüngere, wie man ihn immer zum Unterschied

von seinem ebenfalls berühmten Vater nennt, hatte zwei Brüder, Ambrosius und Bruno. Irrthümlich werden diese in Füssli's Künsterlexikon für Söhne des jüngeren Holbein ausgegeben. Nach dem Familienbilde auf der Bibliothek zu Basel, hatte Holbein nur eine Tochter und einen Sohn. *Brulliot prem. partie* No. 466. führt einen Ambrosius Holbein auf, welcher schöne Büchereinfassungen zu den Ausgaben aus des berühmten Frobenius Druckerei 1521 in Holz schnitt. Da nach Mecheln dieser Ambrosius schon 1484 geboren wurde, und nach Brulliot bereits 1521 ein geschickter Zeichner und Holzschneider war, so kann er nicht der Sohn des Hans Holbein des Jüngeren gewesen seyn.

Was die Holzschnitte zu dem Todtentanz anbelangt, so sind solche wohl nicht eigenhändig von Holbein geschnitten, wenn auch Baron Rumohr es mit Lebhaftigkeit und Scharfsinn zu beweisen sucht. (Hans Holbein der Jüngere in seinem Verhältniss zum deutschen Formschnittwesen. Mit Zusätzen von R. Weigel. Leipzig. 1836. 8.) Das Monogramm H L bedeutet nicht die Namen Hans Holbein, sondern Hans Leuczelburger. Es findet sich dies Monogramm im Todtentanz am Bett der Dame, welche vom Tod überfallen wird. Gerade dieses Monogramm, welches das Holbeinische Zeichen nicht ist, beweist, dass die Bilder zum Todtentanz von einem Anderen geschnitten sind. Uebrigens hat Leuczelburger durch drei Alphabete, welche er in Holz schnitt, und wovon 1522 schon zwei erschienen, bewiesen, dass er fähig war den Todtentanz nach Holbeinischen Zeichnungen so vortrefflich zu schneiden, dass der Zeichner selbst diese Arbeiten nicht schöner hätte vollführen können. Freilich halten Mehrere diese nur für Copien. In eins dieser Alphabete sind Bilder eines Todtentanzes verflochten. (Beschrieben von Herrn Inspector Frenzel, Kunstblatt, 1825. No. 6., und kürzlich copirt von Herrn Londel in Göttingen.) Brulliot hat, wie es mir scheint, die Meinung des Baron Rumohr hinlänglich widerlegt. (Siehe *Dictionnaire des Monogrammes prem. partie.* No. 2384.) Uebrigens hat Herr Geh. Ober-Finanzrath Sotzmann die Rumohr'sche Behauptung ausführlich geprüft. Vgl. andererseits die Gegenschriften bei R. Weigel in Leipzig.

No. 569. Portrait von Hans Holbein d. J., gestochen von Friedr. Weber.

No. 570. *Icones Mortis duodecim Imaginibus praeter priores, totidemque inscriptionibus, praeter epigrammata é Gallicis à Georgio Aemylio in Latinum versa, cumulatae.*

Quae his addita sunt, sequens pagina commonstrabit. Basileae 1554.

Die Blätter sind ohne Seitenzahlen, enthalten 53 Abbildungen. In braunes Leder gebunden.

No. 571. *Imagines Mortis his accesserunt etc. etc. Coloniae apud*

haeredes Arnoldi Birckmanni. Anno 1557. Diese Holzschnitte sind nicht als Copien nach dem Holbeinischen Todtentanz zu betrachten, sondern als freie Wiederholungen. Enthält 55 Holzschnitte. In Pappe gebunden.

No. 572. *Icones Historiarum Veteris Testamenti. Ad viuum expressae extremaque diligentia emendatiores factae, Gallicis expositione homoeoteleutis, ac versuum ordinibus (qui prius turbati, ac impares) suo numero restitutis.* Die Vignette stellt einen Seekrebs vor, der einen Schmetterling fängt, mit dem Motto: *Matura. Lugduni apud Ioannem Frellonium* 1547. Mit französischem Text. Mit 95 Holztafeln. Auf der letzten Platte sind vier Evangelisten. In Schweinsleder gebunden.

No. 573. Auswahl der Werke Hans Holbeins des Jüngeren von Basel, geb. Ao. 1498, gest. 1554, welche sich auf der öffentlichen Bibliothek daselbst befinden. 1. Theil. Passions-Geschichte in acht Abtheilungen. Nach den Original-Gemälden in gleicher Grösse. Herausgegeben von Birmann und Söhne. Kunstverleger in Basel. Lithographie von A. Merian in Basel. J. B. Reiner script.

No. 574. Eine Betende. Gemalt von Johann Holbein. Gezeichnet und gestochen von Gustav Leybold. Das schöne Originalgemälde befindet sich in der Gallerie des Grafen Czernin in Wien. Vor d. Schrift.

No. 575. Madonna, von Holbein. Hans Holbein pinx. Anno 1537. C. Agricola sc. 1809. Sehr schön.

No. 576. Lit. A. Die Familie Meyer zu den Füssen der Maria. Nach dem Originalgemälde von H. Holbein in der Königl. Gallerie zu Dresden. Ioannes Holbein junior pinx. Mauritius Steinla delineavit et aeri incidit. Dresdae 1841. Vor der Schrift.

No. 576. Lit. B. Dieses Bildniss, welches sich in der Königlichen Gallerie zu Dresden befindet, daselbst für den Herzog Moro ausgegeben, und für das Gallеriewerk von Marcello Bacciarellin als ein Werk des Leonardo da Vinci gestochen ward, stellt den Goldschmied M. Morett vor, und ist von Holbein dem Jüngeren gemalt, wie man sich nach dem Kupferstich von Hollar No. 579. Lit. B. dieser Sammlung überzeugen wird. Vortrefflicher Druck.

ADAM ELZHEIMER.

No. 576. Lit. C. Tobias, gestochen von Agricola.

S. die Blätter nach Elzheimer von Heinrich Goudt. No. 914 - 923.

Mappe VI.

MATTHAEUS MERIAN,

geb. zu Basel 1593, geb. zu Schwalbach 1651.

Merian war Lehrer des Hollar.

No. 577. 25 Blätter auf 3 Bogen, mit dem Titel: *Nove Regionum etc.* Landschaften mit Fabeln staffirt.

No. 578. 6 Blätter. Ansichten: Zur Kraft, eine hölzerne Brücke bei einem Dorfe. Zur Kraft, eine Brücke bei einem Bauernhof. Lörich. Bleysen. Zur Neustadt. Zu Menty. P. Aubry Excud.

WENCESLAUS HOLLAR,

geb. zu Prag 1607.

Seine Verwandten gehörten zu den Anhängern des Kurfürsten von der Pfalz, Friedrich V., welcher sich zum König von Böhmen ausrufen liess, und 1619 in der Schlacht bei Prag den Kurhut sammt der neuen Krone verlor. Hollar's Eltern büssten dadurch den grössten Theil ihres Wohlstandes ein und mussten den Plan aufgeben, ihren Sohn zum Juristen zu erziehen. Dieser ergriff nun seine Lieblingsbeschäftigung als Broderwerb und zeichnete Landschaften und Grundrisse von Städten. Durch die höchst sinnigen und kleinen Blätter, welche er nachmals radirte, können wir ihn auf seine Wanderschaft begleiten. In Frankfurt machte er die Bekanntschaft des Matthäus Merian, eines Prospectenverfertigers, von welchem er jedoch eine sichere Anweisung im Aetzen erlernte, wenn er auch nicht dessen geistlose Manier annahm.

In Köln am Rhein machte Hollar die Bekanntschaft des Grafen Arundel und trat 1636 in dessen Dienste. Der Graf, der als englischer Gesandter nach Wien ging, um mit Kaiser Ferdinand II. über die Wiedereinsetzung des Kurfürsten Friedrich V. zu verhandeln, liess von dem Historiographen Crowns die Gesandtschaftsreise beschreiben und dazu von Hollar die merkwürdigsten Gegenstände abbilden.

Ebenso liess auch Maria von Medicis, welche nach London kam, um ihre Tochter Königin Henriette Maria zu besuchen, eine Reisebeschreibung, welche sie herausgab, mit Kupferstichen von Hollar ausstatten. Hollar's Glück schien dadurch befestigt, dass er nun die einträgliche Stelle eines Zeichnenmeisters des jungen Prinzen von Wallis bekam, als bald darauf das Unglück ihn und seine Beschützer in tiefes Elend stürzte.

Hollar ergriff in dem Bürgerkriege entschlossen die Waffen für den König, und gerieth bei der Eroberung von Basinghouse 1645 mit vielen anderen Treuen des unglücklichen Karl I. in Gefangenschaft. Hollar

entfloh nach Antwerpen, wo er seinen vormaligen Beschützer, den Grafen Arundel aufsuchte, der aber selbst den grössten Theil seines Vermögens und seiner Gesundheit in den Unruhen verloren hatte. Der Graf ward von den Aerzten nach Italien geschickt und starb auf der Reise in Venedig.

Da Hollar in den Niederlanden viel Gegner fand, wo durch Goltzius eine mehr kräftige, als zarte Manier des Kupferstichs eingeführt war, so nahm er die Einladung englischer Buchhändler an und kehrte 1652 nach London zurück.

Seine Arbeiten aber wurden ihm so schlecht bezahlt, dass er täglich sich acht Stunden mit Kupferstechen beschäftigen musste, um seinen Unterhalt zu erwerben. Was er in dieser Zeit leistete, ist weit geringer, als die früheren Arbeiten, die er mit Lust und Liebe, grösstentheils nach trefflichen Zeichnungen aus der Arundel'schen Sammlung ausführte.

Unter der Regierung Karls II. verbesserte sich seine Lage nur auf kurze Zeit, denn schon im Jahre 1665 starben fast alle seine Freunde und 1666 verlor er durch die grosse Feuersbrunst in London Alles, was er besass.

1669 reiste Hollar als Zeichner des Königs mit Lord Howard nach Afrika, um die Festung Tanger aufzunehmen. Die Seetreffen und Stürme, welche er zu überstehen hatte, schildert Salomon Semler in der „Sammlung von merkwürdigen Lebensbeschreibungen" (6. Theil S. 371.) ausführlich.

Als Hollar im Jahre 1670 nach England zurückkehrte, erhielt er nicht mehr für die vielen Gefahren und grossen Arbeiten als 100 Pfund Sterling.

Er war nun wieder genöthigt, mit grosser Anstrengung zu arbeiten, wobei ihm seine treue Lebensgefährtin beistand, die sich einige Kunstfertigkeiten unter der Anleitung ihres Mannes erworben hatte.

Als ein Greis von siebzig Jahren war er in solche Armuth versunken, dass seine Gläubiger ihn auspfändeten. Er bat, ihm nur das Bett zu lassen, in welchem er krank lag, um nicht auf hartem Boden sterben zu müssen. In wenig Tagen darauf erfolgte sein Tod, beschleunigt durch die schonungslose Behandlung der Wucherer.

Hollar hatte zwar mehrere Schüler, welche sich jedoch nicht über die Mittelmässigkeit erhoben, denn was seinen Werken aus der besten Zeit einen so hohen Werth giebt, konnte er keinem lehren. Er hatte sich eine eigene zarte Manier gebildet, für die keine Regel gegeben werden kann. Es sind kurze, feine Striche, nicht eigentliche Schraffire, mit welchen er Gegenstände aus der Natur, Zeichnungen und Gemälde anderer Künstler, und überhaupt Alles, was er sah, auf das Gefühlvollste nachbildete.

No. 579. Lit. A. Hollar's eigenes Bildniss. *Aetatis* 40. 1647. *Vene: Hollar. Dessinateur et Graveur. Né à Prague en Boheme* 1607. *A Paris chez Odieuvre etc.*

No. 579. Lit. B. M. Morett. Holbein pinxit. W. Hollar fecit, ex Collectione Arundeliana 1647. 31. *Dec.* Erste Ausgabe. Spätere Abdrücke unterscheiden sich von dieser durch eine ausführlichere Unterschrift.

Sehr beachtenswerthes Blatt, woraus zu beweisen ist, dass das angebliche Bildniss des Herzogs Sforza il Moro, welches Leonardo da Vinci gemalt haben soll und sich in der Königlichen Gemälde-Gallerie zu Dresden befindet, weder von diesem Meister gemalt wurde, noch den Herzog vorstellen soll. Das von Hollar gestochene Bildniss des M. Morett gleicht vollkommen demjenigen, welches angeblich den Herzog vorstellen soll. In dem Stich, der eine runde Form hat, sind die Hände weggeblieben, welche man im Gemälde sieht; auch fehlt die goldene Kette. Wahrscheinlich hat Hollar das Blatt nach einer Skizze gestochen, denn es ist nicht denkbar, dass Holbein ohne eine solche das Bildniss des Morett gemalt haben würde, da er unmöglich einem Modell es zumuthen konnte, ihm so lange zu sitzen, bis das fast unendlich ausgeführte Gemälde vollendet war, und überdies pflegte Holbein sich zu Portraits, auf die er viel Zeit verwendete, Skizzen zu entwerfen. Der Name Morett hat vielleicht eine Namensverwechselung mit Moro herbeigeführt, denn Sforza war ein Moro, das heisst von der Familie Moro, und Moro bedeutet der Maulbeerbaum, lateinisch Morus.

No. 580. Lucas et Cornelius de Wael. etc. Ant. van Dyck Eques pinx. W. Hollar fecit 1646.

No. 581. 4 Blätter. Die Jahreszeiten in Gestalt von vier englischen Damen. Sehr schöne Drucke.

No. 582. Johannes Henricus a Craenhals. J. Cowy delin. London. Hollar 1649.

No. 583. Bildniss einer Dame. Ant. van Dyk pinx. W. Hollar fecit 1641. Unvollendet.

No. 584. 3 Blätter. Steffano de la Belle, Bonaventur. Peeters und Jacobus van Es.

Blätter nach Zeichnungen von Leonardo da Vinci.

No. 585. Profilkopf. Melancholikus. 1648.

No. 586. Face. Der Ironische. 1648.

No. 587. Vier Profilköpfe auf einem Blatte. Zwei Gesichter sind völlig gleichgültig, und unter diesen zwei andere, durch welche Leonardo zu beweisen gesucht, dass die Formen zweier Gesichter einander ähnlich und dennoch der Ausdruck des Cha-

rakters höchst verschieden seyn kann. Das eine stellt einen finstern Langnäsigen, das andere einen Gutmüthigen dar.

No. 588. 2 Blätter. Ein altes Weib mit einem Kameelsgesicht. Vier Profile. Schön, aber selbstsüchtig. Ein anderes, wo sich Unterlippe und Nasenspitze küssen, dumm hochmüthig. Ein fast gleiches Profil, und doch dumm gutmüthig. Ein kleinnäsiges und grossmänliges Profil, höchst brutal.

No. 589. Profil eines Mannes in reifen Jahren. Ernst, streng, unerschütterlich.

No. 590. Faceansicht. Der Menschenfeind.

No. 591. Ein weibliches Profil und das eines Greises. Lüsternheit und Kaltblütigkeit.

No. 592. Ein Kahlkopf, in dessen Gesicht sich Stolz, Hinterlist und Kälte ausdrücken. Die Bildung des Schädels ist auffallend. Eine hohe Stirn mit einer gewaltigen Erhöhung, der obere Theil flach, sehr wenig Hinterkopf.

No. 593. Ein Profil mit einem ungeheuren Unterkiefer. Gehässigkeit.

No. 594. 2 Blätter. Ein Kind und ein Greis.

No. 595. Vier Profile. Grosses Kinn, Grosslippe, Hängemaul, Spitznase.

No. 596. Elf Menschengesichter und ein junger Ziegenkopf.

No. 597. 4 Blätter. Auf jedem Blatt zwei Profile, ein weibliches und ein männliches. Das eine scheint eine Karrikatur auf Dante zu seyn. 1645.

No. 598. Studium nach einem Körper. 1645.

No. 599. *Questo è Pietro Aretino Poeta Tosco, che d'ogni un disse mal, eccetto che de Dio, Scusandosi, con dir, non lo conosco. Titianus pinx. Hollar* 1647.

No. 600. *Vera effigie del poeta Pietro Aretino cavato da Titiano suo amichissimo. Titianus pinx. W. Hollar fecit* 1649. *Ex collectione Johannis et Jacobi Verle. Franc. van den Wyngarde excudit.* Prächtiges Exemplar.

No. 601. *Johannina Vesella Pictressa, filie prima da Titiano. F. Wein garde excud. Ex Collect. Johannis et Jacobe van Verle* 1650. Neuer Druck, sehr reizender Gegenstand.

No. 602. Lit. A. Schönes weibliches Bildniss mit einem hohen Kopfputz, an welchem eine Agraffe von Edelsteinen.. M. Schön inv. Hollar fecit 1646.

No. 602. Lit. B. *Nobili et Magnifico D. Dno. Johanni Maximiliano zvm. Jengen etc. Alb. Durerus pinxit. W. Hollar.* Oben im Grunde des Bildes 1497. Albrecht Thurer der Elter VI. il alt. 70 Jor. Sehr schön.

No. 603. Albrecht Dürer's Bildniss. Das macht ich nach meiner gestalt, ich was dry und zwanzig Jahr alt. Albrecht Dürer. Zweifelhaft. Das Originalgemälde befindet sich im Königl. Museum zu Madrid.

No. 604. Bild einer Betenden. Nach Alb. Dürer. Bewunderungswürdig schön sind die Haare. *Hollar fecit ex Collectione Arundeliana.* 1646. *Catalog Vertue Ch. VIII.* No. 8.

No. 605. *Dno. Johanni Evelino Gene Anglo, Artis picture. Ant. van Dyk pinx. W. Hollar fecit.* Schwacher Druck.

No. 606. Ein schöner Frauenkopf mit einer schwarzen Haube, unter dem Kinn gebunden. In Holbein's Weise. Etwas schwacher Druck.

No. 607. Männlicher Kopf mit grossem Bart, einer Mütze. Auf der Brust ein Ordenskreuz an einer starken Kette. *Holbein incidit in lignum. Ex Collectione Arundeliana. Hollar fecit Aqua forte.* 1647.

No. 608. Ein Mädchen in langen Haaren mit Eichenlaub bekränzt. Martin Schon inv. Hollar fec. 1645.

No. 609. *Hanno Holbein: ipse Holbeinius pinxit, Wenc. Hollar aqua forti aeri insculpsit ex Collect. Arundel.* 1647. Prächtiger Druck.

No. 610. *Ritralto de Bindo Altovitii. Titianus pinxit. W. Hollar fecit.* 1649. *F. van den Wyngarde exc.*

No. 611. *The Winter habit of ane Englsh Gentlewoman.* 1644. Vortrefflicher Druck. Ausserordentlich selten, durch die Unterschrift, welche bei diesem grösseren Blatte auf fast allen Exemplaren fehlt, deren es überhaupt sehr wenige giebt.

No. 612. Titelblatt *Avla Veneris sive Varietas Foeminini diversarum Europae Nationum.*

No. 613. 2 Blätter. *Mulier Basiliensis. Virgo Basiliensis.*

No. 614. 3 Blätter. *Mulier Westphalica. Navigatoris Hollandica. Mulier Generosa Brabantica.*

No. 615. 4 Blätter. *Virgo Nuptialis Argentinensis. Rustica Bohemica. Virgo Argentinensis. Nobilis Mulier Bohemica.*

No. 616. 3 Blätter. Eine Baslerin. Eine Bürgersfraw zu Strassburg. Eine fryene Fraw.

No. 617. 4 Blätter. Eine Pragerin. Ein gemein Burgers oder Handwerksmannes Weib zu London. Ein Burgersdochter zu Prag. Des Herrn Moiors oder Burgemeisters Fraw zu London.

No. 618. 3 Blätter. Ein Schpanische Dame. Ein Hochzeitfraw zu Zurich. Ein Züricher Jungfraw.

No. 619. 1 Blatt. Ein Matrisanisch Weib.

No. 620. 4 Blätter. Ein Burgersfraw zu Bern. Ein Züricher Jungfraw. Ein Burgersfraw zu Bern. Ein Calabrische Fraw.

No. 621. Reisbüchlein von allerlei Gesichter vnd etlichen Frembden Trachten. Titel und No. 3—14. Mit Nummer.

No. 622. 2 Blätter. Weibliche Gesichter aus obigen Reisbüchlein, auf blau Papier und ohne Nummern.

No. 623. 1 Blatt. Desgleichen. Ohne Nummer.

No. 624. 2 Blätter. Desgleichen. Ohne Nummer.

No. 625. Ein männlicher Kopf mit langem Bart.

No. 626. Zwei weibliche Köpfe. Hollar fecit 1645.

No. 627. Ein Kopf mit einem seltsam verzierten Helm. E. Parm inv. W. Hollar fecit 1645. Fehlt eine Ecke.

No. 628. *Paedopaegnion puerorum ludentium Schemata varia pictorum usui aptata. Nobilissimo Domino D. Georgio ab Ettenhard etc. Peter van Auont. Antuerp. Inventor. LMDD.* 17 Blätter mit Einschluss des Titels und des Bildnisses des Georg von Ettenhard. Kindergruppen.

No. 629. Nach Andrea Mantegna. Das Opfer eines Widderkopfes. Gruppe von vier Figuren.

No. 630. Christi Erscheinung unter den Jüngern und der ungläubige Thomas. Fra Salviati inv. Sehr grosses Blatt.

No. 631. Regina Saba. Reiche Composition nach H. Holbein. Vortreffliches Exemplar.

No. 632. *Exoculandus erat, severa lege Seleuci etc.* Nach Julio Romano.

No. 633. Juno. Nach Elsheimer. *H.* 1646. *Cat. Vertue Classe II.* No. 6.

No. 634. Eine Allegorie.

No. 635. Ansicht. Willebroek bey Boom. Joh. Breughel inv.

No. 636. Die Landkutsche bei der Windmühle. Nach Breughel.

No. 637. Der Weg nach den Hutten. Breughel.

No. 638. Venus. Nach Elsheimer. Sehr schön.

No. 639. Hohes Gebirge am ruhigen Strom. Nach Elsheimer. Wyngarde exc.

No. 640. Die Windmühle am Strome. Joh. Breughel.

No. 641. Seesturm. Hollar inv. et sculp. 1665.

No. 642. 3 Blätter. Schiffe.

No. 643. Seesturm und Wallfischjagd. Prächtiger Druck.

No. 644. Seesturm. Seitenstück zu dem Vorigen.

No. 645. Seesturm. Schiffe mit ausgespannten Segeln.

No. 646. Waldgegend.

No. 647. Die Thurmspitze im Walde. J. van Artois p. Sehr schön.

No. 648. 3 Blätter. Meeresufer.

No. 649. 16 Blätter auf einem Bogen. *Amoenissimae aliquot Locorum etc.* Auf dem Titelblatte selbst eine Ansicht von Prag. Bey Prag. Der S. Lorenzberg und das Schloss zu Prag. Zu Nürnberg. Zu Augsburg. Würtenberg am Neckar. Zollschanz an der Strassburger Brucken. Brüsteck und hohen Waert bey Strassburg. St. Thomas zu Strassburg. Der Thumb zu Speier. Steinheim bei Hanoer. Braunfelss zu Frankfurth. Rudessheim im Rinkow. Drachenfelss. Das new Bollwerk beym Thurn zu Cöllen. Sehr schöne kleine Blätter.

No. 650. 10 Blätter. Sehr schöne Landschaften. Zu Canstadt. Bey Stuttgard. Bey Stuttgard. Die gedeckte Bruk bei Strassburg. Bei dem Schiessrein zu Strassburg. Vor dem Rottenthor zu Augsburg. Zu Strassburg vor dem Fischerthor. Bei Strassburg. Ingolstatt. Bei Esslingen.

No. 651. *Prospect of Tangier from the East.*

No. 652. *Part of Tangier from aboue the Watergate.*

No. 653. *Lucerna Helvetiorum vulgo* Lucerun.

No. 654. *Colonia Agrippina Nobilis Vbigrm Vrbs Academia Praeclara Atque Emporium Totivs Evropae Celeberrimum. Anno MDCXLVI.* Grosses aus vielen Theilen bestehendes Hauptblatt des Meisters.

No. 655. *Scenographia Hortes Palatinvs A Frederico V, Electore Palatino Heidelbergae Extrvctus* 1620. Ansicht des Gartens und Schlosses zu Heidelberg vor dem Brande und der Zerstörung. Grosses, sehr schönes Blatt.

No. 656. *Tvrris et Aedes Ecclesiae Cathedralis Argentinensis.* Sehr schöner Druck, jedoch unten ein Oelfleck und am unteren Rande fehlt die Ecke des Papieres.

No. 657. *Antverpien Tvrris Ecclesiae Cathedralis etc.* Seltenes Hauptblatt des Meisters. Schöner Druck, jedoch ein Oelfleck.

No. 658. 1. *Excellentissimus Comes a latere Schaldis Hemissem ingreditur etc.* Ankunft.
2. *Excell. Comiti Sacram etc.* Vermählung.
3. *Praefatus D. Alexander Excell. Comitis in Domum suam suburbanam Hemissemiensem invitat inducitque.* Einzug.
4. *Bene ominatam diei solemnitatem nocturna faces ignesque votivi coronant.* Feuerwerk.

No. 659. Abbildung der Session des Parlaments zu London ober den Sententz des Grafen Stafford. Neuerer Druck.

No. 660. Ein Löwe. Nach Dürer. Hollar 1645.

No. 661. Ein Löwe, stehend. Nach Dürer.

No. 662. Gruppe von Löwen. P. Paulus Rubens pinxit. Hollar fecit 1646. Beschnitten, jedoch vollständig und schöner Druck.

No. 663. Gruppe von spielenden Leoparden und Kindern in einer schönen Landschaft. P. P. Rubens pinxit. Hollar fecit.

No. 664. Ein getödteter Hirsch. P. von Avont pinxit. W. Hollar fecit 1646. Schön, aber an der rechten Seite unbedeutende rothe Farbenflecken und beschnitten, jedoch ohne Schaden.

No. 665. Ein Vogel auf einem Baumast, an welchem zwei Blätter. In der Ferne eine schöne Rheingegend. 1646.

No. 666. Eine Art Gans. Landschaft. 1646.

No. 667. *Diversae Avium Species studiosissime ad vitam delineatae Per Ioa. Barlow Insignissim. Anglum Pictorem Gulielm. Faithorne.* 1658. Das Titelblatt, worauf zwei Adler, ist von Geywood gestochen. Folge von 12 Blättern mit dem Titel. Die 11 Blätter, welche Hollar gestochen, sind folgende: Hahn und Hühner. Tauben. Pfaue. Truthühner. Fasane. Reiher und Seeschwalben. Eulen und Falken. Störche. Strausse, Papageien und Paradiesvögel. Schwäne. Enten.

No. 668. 5 Müffe mit Andeutung der Personen, welche solche tragen. Durch zarte Linien. Schöner Druck und selten. 1646.

No. 669. Dasselbe Blatt. Schwach.

No. 670. Ein Muff mit einem prächtig gestickten Bande in der Mitte gebunden. Sehr selten.

No. 671. Der Muff mit einer Schleife gebunden. Sehr selten.

No. 672. Muff, Tuch und Maske. Neuerer Druck.

No. 673. *Muscarum, Scarabeorum, Vermiumq. etc.* Das Titelblatt ist nicht von Hollar gestochen, die anderen 11 Blätter von Hollar 1646, nach Schmetterlingen aus der Sammlung des Grafen Arundel. Vorzügliche Drucke, sehr selten.

No. 674. Ein Gefäss mit grossen Henkeln, auf dem Deckel Neptun. Nach Holbein.

No. 675. Ein Gefäss ohne Henkel, auf dem Deckel eine stehende, bekränzte weibliche Figur. Nach Holbein.

No. 676. Ein Gefäss, auf dem Deckel zwei nackte Figuren, die einander küssen. Nach Holbein.

No. 677. Der grosse Kelch. Nach Mantegna. Hollar's grösstes und seltenes Meisterwerk. In jeder Hinsicht vortreffliches Exemplar.

No. 678. Das Oldenburger Horn. Zweifelhaft, ob Hollar dies Blatt gestochen hat — ja sogar unwahrscheinlich.

No. 679. Sanctus Christoferus. Nach Dürer. Hollar 1642. Mit leichten Linien gestochenes Blatt. Selten.

No. 680. Maria und Johannes unter dem Kreuze. Nach Dürer. Hollar fecit. Leicht radirt. Selten.

No. 681. St. Georg, eingefasst von zwei Ranken, aus Maiblumen gebildet. Sehr selten. Nach Dürer. Hollar 1642.

LUCAS KILIAN.

No. 682. Alb. Dürer's Bildniss. a. 1608.

BARTHOLOME KILIAN.

No. 683. Bildniss Ludwig VI., Landgraf von Hessen. Joh. Georg Wagner pinx. an. 1680.

No. 684. Eberhard III. von Würtemberg. J. A. Tile del. B. Kilian sc. 1647. Schwacher Druck.

No. 685. Magdalena Sibylla, Prinzessin von Würtemberg. B. Kilian. 1674.

MELCHIOR MEIER.

No. 686. Apoll und Marsyas. Ein Ritter, stehend, Lanze und Schild haltend, in einer Landschaft mit Felsen, Burgen und Städten, von Melchior Meier aus Freiburg. Selten und schön.

JACOB FREY.

geb. 1681, gest. zu Rom 1752.

Jacob Frey von Luzern, wanderte als Wagner nach Italien und ward unter Anleitung von Arnold von Westerhout und Maratti ein sehr geschickter Kupferstecher. Er verband Radirung und Grabstichelarbeit sehr glücklich zu einer malerischen Wirkung beim Stich historischer Bilder. Eine würdigere Wahl von Gegenständen, als andere gleichzeitige deutsche Stecher, und selbst seine Nachfolger bis in neuere Zeit, trafen, zeichnet ihn vor vielen aus, und beweist seinen gebildeten Sinn. Auch seine Zeichnung ist reiner, als die vieler anderer, welche in Uebertreibung und Manier verfielen. Er starb 1752 in Rom, 71 Jahr alt. Nach Füssli's Allg. Künstlerlexikon, 2. Th. p. 391. hielt Frey selbst den Stich nach der Aurora von Guido für eins seiner vorzüglichsten Blätter. Es ist dieser Kupferstich selten und daher mehreren entgangen, welche Verzeichnisse der Frey'schen Werke verfassten. Siehe dieses Blatt unter No. 2367. dieser Sammlung.

No. 687. Madonna von Engeln und Heiligen umgeben. Nach Seb. Conca. Romae 1719.

JOHANNES ELIAS RIDINGER,

geb. zu Ulm 1698, gest. zu Augsburg 1767.

J. E. Ridinger war ein gelernter Jäger, ward später Maler und Kupferstecher, und verleugnete sein früheres Metier selbst als Künstler nicht, vielmehr kam es ihm zu Statten, denn er stellte allerhand Wild mit grosser Natürlichkeit und Lebendigkeit dar. Er starb als Director der Akademie zu Augsburg 1767.

No. 688. 4 Blätter. Vier Tageszeiten. Hirsche.

No. 689. Vögel, in der Mitte ein Strauss.

No. 690. Desgleichen, in der Mitte der weissgeschwänzte Adler.

No. 691. Eulen und andere Vögel.

No. 692. Vögel, in der Mitte der Casuar.

No. 693. Löwen und Tiger. Nach Rubens. Blatt aus dem Dresdner Galleriewerke.

No. 694. Vollständige Folge von 100 Blättern: verschiedene inländische und fremde Thiere. Von No. 1 — 100.

Fast seine sämmtlichen Zeichnungen, über tausend Stück, befinden sich in der R. Weigel'schen Handzeichnungs-Sammlung zu Leipzig.

ZWEITE ABTHEILUNG.

Meist nach den Stechern geordnet, bis zu den Blättern nach den neuesten Kunstwerken, welche nach den Malern aufgeführt werden.

Mappe VII.

GEORG FRIEDRICH SCHMIDT,

geb. zu Berlin 1712, gest. 1775.

G. F. Schmidt war eines armen Tuchmachers Sohn. Er erhielt freien Unterricht in der Akademie, und ein Kupferstecher, Namens Busch, gab ihm den ersten Unterricht in seiner Kunst. Er ward gezwungen, sich in das Artilleriecorps einschreiben zu lassen, und nach Verlust von sechs Lebensjahren dieses Dienstes entlassen. Er besuchte nun wieder fleissig die Akademie, und machte daselbst die Bekanntschaft eines Herrn von Knobelsdorf, welcher sehr edelmüthig den armen und ausgezeichneten Mitschüler unterstützte. 1736 ging Schmidt nach Paris. Der Maler Lancret und der berühmte Stecher Larmessin nahmen sich seiner an, und bald machte Schmidt solche Fortschritte, dass er durch den König zum Mitglied der Pariser Akademie ernannt wurde. Von der Kaiserin Elisabeth ward Schmidt nach Petersburg berufen, und kehrte dann nach Berlin zurück.

Schmidt ist als Wiederhersteller der Kupferstecherkunst unter den Deutschen zu betrachten, und von keinem bis jetzt übertroffen worden. Man muss bedauern, dass seine Zeit ihn zu keinem würdigeren Gegenstande aufforderte, als Genrebilder und Portraits sind.

Diese Blätter habe ich nach dem *Catalogue raisonné de L'oeuvre du feu George Frederic Schmidt* geordnet. Der ungenannte Verfasser dieses Katologs ist der verstorbene Kaufmann August Crayen zu Leipzig. Vergleiche auch Jacoby's Katalog, des Werkes von G. F. Schmidt.

No. 695. St. Albin. No. 47.

No. 696. *Peint par De la Tour.* Unter der Benennung der lachende Maler bekannt. No. 50.

No. 697. Pierre Mignard. Aufnahmeblatt in der Akademie. No. 59.

No. 698. Auguste III. No. 71.

No. 699. *Le portrait historié de Mad. de Grapendorff.* No. 74.

No. 700. *Le portrait de La Mettrie.* No. 76.

No. 701. Mich. de Woronzow. No. 77.

No. 702. Nic. Esterhasi. No. 78. Aeusserst selten.

No. 703. *Le portrait du Ministre d'Etat, Borck.* No. 86.

No. 704. *Le buste d'un Oriental.* No. 114.

No. 705. *Le buste d'un homme de moyen age.* No. 118.

No. 706. *Une jeune Fille.* No. 126.

No. 707. *La juive fiancée.* No. 128.

No. 708. *Le mere de Rembrandt.* No. 145.

No. 709. *La Presentation au temple.* No. 167. Auf chinesischem Papier. Sehr selten.

No. 710. Bildniss eines Malers, im Hauskleid, am Fenster. Oben ein Vorhang, der den rechten Winkel des Kupferstichs ausfüllt. Vor aller Schrift. Wahrscheinlich von Schmidt. Das Blatt ist ein wenig gerieben.

JOHANN GEORG WILLE,

geb. 1715, gest. zu Paris den 5. April 1808.

Johann Georg Wille war zu Königsberg, zwischen Wetzlar und Giessen, geboren. Sein Metier, — er ward Büchsenmacher, — veranlasste ihn, sich mit dem Metallstich zu beschäftigen, von welchem er zum Kupferstich überging. In Strassburg machte er die Bekanntschaft des Kupferstechers Schmidt, und wanderte mit diesem nach Paris. Beide arbeiteten daselbst für Buchhändler, und erhielten nicht mehr für eine Platte als 6 Livres, und steigerten dieses Honorar bis auf 20 Livres. Der Maler Hyacinth Rigaud ward auf Wille aufmerksam und förderte ihn auf alle Weise. 1761 ward Wille Mitglied der französischen Academie. Wille's Manier ist glänzender als die von Georg Schmidt, allein in der Nüancirung des Schattens und der Verschmelzung der Linien ist dieser mehr Künstler, Wille besticht und jener malt, indem er sticht. Vergl. *Catalogue de l'Oeuvre de J. G. Wille, par Ch. Le Blanc. Leipsic. R. Weigel.* 1847. 8.

No. 711. Louis Phelypeaux, Comte de S. Florentin. Seltener Druck mit den weissen Hammern im Wappen.

No. 712. Abel Franc. Poisson Marq. de Marigny.

No. 713. Jean Baptiste Massé.

No. 714. Petrus de Guerin, Cardinalis de Fencin.
No. 715. Marie Therese d'Espagne.
No. 716. Marguerite Elisabeth de Largilliere.
No. 717. *Tricoteuse Hollandaise, Fellieris pinx.*
No. 718. *Les Offres réciproques.* Eine Köchin, welche Kuchen verkauft. Dietricy pinx.
No. 719. *Le concert de famille. G. Schalken.* Ausserordentlich schöner Druck.
No. 720. Dasselbe Blatt.
No. 721. *Instruction paternelle. G. Terburg.*

ANTON GRAFF.

No. 722. 3 Blätter. Eigenhändige Radirungen. Sein eigenes Bildniss, das seines Freundes Sulzer und des Kaufmanns Basse.

JOHANN FRIEDRICH BAUSE,

geb. zu Halle 1738, gest. zu Weimar 1814.

Er verdankt seine Bildung hauptsächlich sich selbst, da er nie einen Lehrer von Bedeutung hatte. Zum Muster wählte er sich seinen Zeitgenossen Wille, mit dem er in Briefwechsel stand, und dessen Rath er auch befolgte. Sein Leben und seine Werke beschreibt G. Keil. Leipzig. R. Weigel. 1848. 8.

No. 723. La petite Rusée. Josua Reynold.
No. 724. Rosetta. Casp. Netscher.
No. 725. Lit. A. Joh. Jac. Bodmer.
No. 725. Lit. B. Klopstock.

JOHANN GOTTHARD VON MÜLLER,

geb. zu Bernhausen in Würtemberg 1747.

Müller verliess die Gottesgelahrtheit, zu der er von seinem Vater bestimmt war, und bildete sich schon früh in Stuttgart zum Künstler. Der Herzog verschaffte ihm die Mittel, um unter Wille's Leitung in Paris die Kupferstecherkunst zu studiren, in welcher er sich bald so vervollkommnete, dass er Mitglied der Akademie wurde. 1776 ward Müller nach Stuttgart zurückberufen und daselbst als Director der Kupferstecherschule angestellt, wo er unter mehreren Künstlern seinen als Kupferstecher berühmten Sohn ausbildete. Müller starb in hohem Alter in Stuttgart. Sein Stich gleicht dem des G. Wille, und ist noch weicher und harmonischer, als der seines Meisters, welcher oft den Grabstichel zu sehr geltend macht.

CHRISTIAN FRIEDRICH MÜLLER,

geb. zu Stuttgart 1783, gest. zu Pirna 1816.

Des Obigen Sohn und Schüler. Er ging von seiner Vaterstadt Stuttgart 1802 nach Paris, wo die Kunstschätze Italiens aufgehäuft waren. Dort entwickelte sich sein Kunstsinn, wodurch er befähigt wurde, es zu unternehmen, das erhabene Bild der Madonna di S. Sisto zu stechen. Er fühlte sehr wohl, dass dazu die mangelhafte Zeichnung, welche der Kunsthändler Rittner hatte anfertigen lassen, nicht ausreiche, kam nach Dresden, sah das Original und entschloss sich, die Platte fast gänzlich umzuarbeiten. Da Müller 1814 von der provisorischen Regierung in Dresden angestellt wurde, so fand er Gelegenheit, sein Meisterwerk dem des Raphael gegenüber zu vollenden. Hang zu religiöser Schwärmerei, seine schwache Gesundheit und die ungeheuere Anstrengung, seine hohe Aufgabe würdig zu lösen, waren die Ursachen, welche ihn in eine Geisteskrankheit stürzten, an der er 1816, bald nach Vollendung der Platte, im Irrenhause zu Pirna starb.

Seine vorzüglichsten Blätter sind in diesem Verzeichniss unter No. 737. 2213. 2191. 2352. aufzufinden.

Blätter von Müller (dem Vater).

No. 726. Die drei Schlachten aus dem amerikanischen Befreiungskriege, wovon das eine Blatt Müller gestochen hat, sind hier unter einer Nummer aufgeführt, um diese drei Seitenstücke nicht von einander zu trennen.

Lit. A. *The Battle at Bunkers Hill near Boston painted by John Trumbull. J. G. Müller.*

Lit. B. *The Sortie made by the Garrison of Gibraltar. John Trumbull. William Sharp engraved.*

Lit. C. *The Death of Gèneral Montgomery. John Trumbull. J. F. Clemens.*

No. 727. Jean Georg Wille. J. B. Greuze pinx.

No. 728. Louise Elisabeth Vigée Le Brun.

No. 729. Anton Graff.

No. 730. Louis Leramberg, Sculpteur. N. S. A. Belle pinx.

No. 731. F. Schiller. Gemalt von A. Graff. J. G. Müller.

No. 732. Louis Seize. Duplessis pinx. Sehr schön.

No. 733. Dasselbe Blatt. Vor aller Schrift, unten unbedeutende gelbe Flecke.

No. 734. *La tendre Mere. F. Tischbein pinx.*

No. 735. Carl Theodor Anton Maria Freyherr von Dalberg. Tischbein pinx.

No. 736. Loder. Tischbein pinx.

No. 737. Wilhelm, Kronprinz von Würtemberg. Gestochen von dem Sohne, Christian Friedrich Müller, *ad viv. del. et sculp.*

No. 738. *La Nymphe Erigone.* N. R. Jollain pinx.

Die berühmtesten Werke des Christ. Friedr. Müller, des Sohnes, sind in den italienischen Malerschulen, besonders unter Raffael und Domenichino aufzusuchen.

J. M. SCHMUTZER,

geb. zu Wien 1733.

Jakob Schmutzer verwaiste im achten Jahre seines Lebens, und ward durch arme Verwandte erzogen. Er musste, um sich zu ernähren, das Vieh eines Fleischers hüten. Da die Weide nahe bei der Akademie lag, so überliess er oft die Aufsicht über das Schlachtvieh anderen Knaben, und mischte sich unter die Schüler in der Zeichnenkunst. Diese wollten nun den schmutzigen Fleischerburschen nicht unter sich dulden, und dadurch wurde der Medailleur Matthias Donner auf den armen Jungen aufmerksam, der grosse Neigung und Anlagen zu der bildenden Kunst zeigte. Donner nahm sich des jungen Schmutzer an und unterstützte ihn, bis er an dem Baron von Kettler einen Beschützer fand, der bei dem Fürsten Kaunitz es auswirkte, dass Schmutzer als Pensionair nach Paris gesendet wurde, wo er sich unter Wille's Anleitung zum Kupferstecher ausbildete. Schmutzer trieb die glänzende Wirkung einer breiten Stichmanier noch weiter als sein Meister, wodurch er sich den Beifall derer erwarb, welche ausschliesslich die Handfertigkeit eines Künstlers schätzen. Maria Theresia berief Schmutzer zum Director der von ihr neu organisirten Akademie, nach Wien, wo er in hohen Lebensjahren starb.

No. 739. Wenc. Ant. Comte de Kaunitz Rietberg. Tocqué pinx.

J. H. LIPS.

No. 740. Göthe. N. Lips del. et sculp.

KARL HEINRICH RAHL,

geb. zu Heilbronn 1779.

Karl Heinrich Rahl war Goldschmied, und hatte daher eine gute Grundlage zur Kupferstecherkunst. 1799 ging Rahl nach Wien, schloss sich daselbst aber an keinen Meister an, sondern entwickelte sein Talent durch das Studium der Werke der grössten Meister. Im Landschafts- und historischen Fache hat er gleich Vortreffliches geleistet.

No. 741. Nach dem Gemälde von G. Poussin in der kaiserlichen Gallerie zu Wien. Eine Burg, vor der eine grosse Gruppe von Pinien.

No. 742. Landschaft mit einem Wasserfall, über welchem eine Brücke und eine alte Burg sich erhebt. Nach Franz Milet. Vor der Schrift.

Dessauer Kupferstecher-Schule.

CHRISTOPH HALDENWANG,

geb. zu Durlach 1779, gest. zu Rippoldsau 1831.

Er arbeitete für den Kunsthändler Mechel zu Basel. Ward Director des chalkographischen Vereins zu Dessau, und starb in seinem Vaterlande.

No. 743. 6 Blätter. Landschaften in Aqua tinta.

Doctor C. WILH. KOLBE,

geb. zu Berlin 1763, gest. 1833.

No. 744. Landschaft mit hohen Felsen und grossen Bäumen. Im Styl von Poussin.

ADOLF HEYDECK.

Er war Schüler des Prof. Kolbe.

No. 745. 3 Hefte Landschaften. Nach Caspar Poussin.

A. ZINGG.

Geboren in der Schweiz, starb als Professor der Akademie zu Dresden, sehr bejahrt, im Anfange dieses Jahrhunderts.

No. 746. *La Lune cachée.* Nach A. v. d. Neer.

A. W. BOEHM,

geb. zu Prag 1771, gest. zu Leipzig 1823.

Amadeus Wenzel Böhm ward Schüler Kohl's in Wien. Seine Zeit und seine Verhältnisse boten ihm wenig Gelegenheit dar, die bedeutende Kunstfertigkeit, die er sich erworben, auf würdige Gegenstände zu verwenden. Sein bescheidener und ruhiger Charakter machte ihn seinen Freunden werth und unvergesslich, trug aber dazu bei, dass er von der Welt unbeachtet blieb, und ihm keine Aufgaben dargeboten wurden, die seinem Talent angemessen waren.

No. 747. Der Apostel Paulus. Nach C. Screta.

No. 748. *Fridericus VI., Rex Daniae. J. C. Groeger ad vivum.*

No. 749. *Maria, Regina Daniae. J. C. Groeger ad vivum.*

C. FOHR,

geb. zu Heidelberg 1796, gest. 1818.

Carl Philipp Fohr war von der Natur zum Künstler bestimmt, und

von ihr zum gefühlvollen Landschaftsmaler ausgebildet. Oelgemälde von ihm sind äusserst selten und nur Studien, aber seine Aquarellen sind vortrefflich. In Rom hatte Koch Einfluss auf die Richtung seines Geistes, und die Zeichnungen aus dieser Zeit streben nach Grossheit in den Formen. Die Staffage seiner Bilder ist immer bedeutend. Er versank 1818 beim Baden, im Angesicht seiner Freunde, in die Tiber, und sein entseelter Körper ward erst mehrere Tage darnach gefunden.

No. 750. *C. Fohr Pictor Heidelberg. Ob.* 1818. *Aet.* 22. *Amsler sculp.*

AMSLER,

geb. zu Schintznach 1793.

Amsler studirte 1816 zu Rom, und ward Professor der Kupferstecherkunst zu München.

No. 751. Die Grablegung. Nach Raphael. Amsler 1831. Vor dem Namen des Stechers, nur mit Angabe des Druckers J. H. Felsing.

No. 752. Dasselbe Blatt, mit dem Namen des Stechers und Malers.

ANTON KRÜGER,

geb. 1793.

Ferd. Anton Krüger erhielt von seinem Oheim den ersten Unterricht in der Kupferstecherkunst. Er studirte sodann unter Müller in Stuttgart, und schloss sich später an Longhi an, in dessen Atelier er den Stich der Madonna del Cardellino anlegte. Sein neuestes und vorzüglichstes Werk ist Olind und Sofronia, nach Overbeck. Er begleitet jetzt die Stelle des Professors, welcher die administrativen Geschäfte der k. Akademie zu Dresden zu besorgen hat.

No. 753. Lit. A. Madonna del Cardellino. Nach Raphael. Auf chinesisches Papier mit unausgefüllter Schrift.

No. 753. Lit. B. Olind und Sofronia. Nach Overbeck. Vor aller Schrift.

E. STOELZEL,

geb. zu Dresden den 10. Februar 1792, gest. daselbst den 4. April 1837.

No. 754. Ein betender Engel. *Raphaelus de Santis pinx. Perusiae* 1500 *in Monasterio St. Severi. E. Stoelzel del. et sculp.*

J. CASPAR.

J. Caspar, gebürtig aus Berlin, studirte unter Longhi in Mailand, und ist gegenwärtig wieder in seiner Vaterstadt. Er verdient unter die besten Stecher in Deutschland gezählt zu werden, und steht jetzt in den kräftigsten Jahren seines Lebens.

No. 755. Thomas von Savoyen. Nach dem Originalgemälde des van Dyck, in dem königl. Museum zu Berlin.

M. STEINLA,

geb. zu Steinla den 21. Aug. 1791.

Sein Familienname ist Müller.

No. 756. Lit. A. *Strages SS. Innocentium.* Nach der Raphael'schen Zeichnung, in der Sammlung S. M. des Königs von Sachsen. Auf Seidenpapier. Mit unausgefüllter Schrift.

No. 756. Lit. B. Madonna auf dem Thron. Nach Fra Bartolomeo. Vor aller Schrift.

No. 756. Lit. C. Trauer um den Heiland. Nach A. del Sarto. Vor der Schrift.

No. 756. Lit. D. Madonna des heiligen Sixtus. Nach Raphael. Vor der Schrift.

E. MANDEL.

No. 756. Lit. E. Karl I. Nach dem Gemälde von van Dyck in der k. Gallerie zu Dresden. Vor der Schrift. Siehe auch die Blätter von Mandel unter No. 786. und 801.

A. GLASER.

No. 756. Lit. F. Die Anbetung des Christuskindes. Nach F. Francia. Vor der Schrift. Auf Seidenpapier.

J. C. THÄTER,

geb. zu Dresden den 7. Januar 1804.

Julius Cäsar Thäter ist jetzt Professor in München.

No. 757. Die Geisterschlacht. Nach Kaulbach. Unvollendeter Probedruck. Aus Raczynski's Werk.

JAKOB FELSING,

geb. zu Darmstadt 1802.

Felsing war Schüler Longhi's. 1832 kehrte er nach seiner Vaterstadt Darmstadt zurück, wo er jetzt noch lebt. Seine Werke sind in diesem Verzeichnisse unter den Namen der Maler, nach welchen er gestochen hat, aufzusuchen. Siehe No. 770. 788. 789. und 804.

Nach den Malern geordnete Blätter.

P. O. RUNGE,

geb. zu Wolgast 1776, gest. 1810.

Otto Philipp Runge war Kaufmann und widmete sich erst 1798 völlig der Malerei. Geistig ist er ein Zögling von Tieck's Sternbald und Wackenröders Klosterbruder, und daher eine Amphibie von Dichter und

Maler. Die unter No. 758. aufgeführten Blätter erregten Aufsehen und vielleicht ebensoviel Neugier, da man einen tiefen Sinn vermuthete, über welchen der Künstler sich in seinen Schriften und Reden nie klar ausgesprochen hat. In Kopenhagen studirte er unter Abilgaard's Leitung. In Dresden copirte Runge nach den Gemälden der Gallerie. Das Malen fiel ihm schwer, und daher sind seine Compositionen auch immer der Art, wie die Wandmalereien der Alten, ohne Hinter- und Vorgrund. Soll das Kunstwerk die Idee nicht blos andeuten, sondern vergegenwärtigen, so dürften Runge's Bilder wohl nicht für Kunstwerke gelten. Er starb 1810 den Tag vor der Geburt seines Sohnes Sigismund.

No. 758. 4 Blätter. Allegorisch-mystische Bilder.

F. OVERBECK,

geb. zu Lübeck 1789.

Friedrich Overbeck war der Sohn des Dichters Overbeck, begann seine künstlerischen Studien in Wien. Er fühlte ein Verlangen nach höherer Ausbildung, als der beschränkte akademische Unterricht ihm gewähren konnte, und ging 1810 nach Rom. Dort entfaltete sich sein Gemüth im Umgang reichbegabter junger Freunde, und an selbstgewählten Aufgaben bildete er seine Kunstfertigkeit aus. Die Ausschmückung der Casa Bartholdi mit Freskogemälden gab ihm und seinen Freunden Veranlassung, den Ernst, mit welchem sie die Kunst im Stillen geübt, darzuthun und zu zeigen, wie ihr Streben auf das Geistige gerichtet sei. Aber auch in technischer Vollkommenheit, ohne welche ja das Geistige nicht zu vergegenwärtigen möglich ist, gehören diese Bilder aus dem Leben Joseph's zu den schönsten Werken der neueren Zeit. In Nagler's Künstler-Lexikon und Graf Raczynski's Geschichte der neuern deutschen Kunst, findet man schätzbare Nachrichten über Overbeck's Leben und Werke. Wir wollen hiervon nur das Wichtigste angeben. Die sieben magern Jahre, in der Casa Bartholdi. Der Einzug Christi in Jerusalem, jetzt in der Marienkirche zu Lübeck. Das Wunder des Rosenkranzes, Frescogemälde in der S. Maria degli Angioli bei Assisi. Christus auf dem Oelberge, im Krankenkanse zu Hamburg. Die heilige Familie, in der Gallerie des Grafen Schönborn. Die Frescomalereien in der Villa Massimi, Overbeck's neuestes und grösstes Werk; Triumph der Religion in den Künsten, im Städel'schen Museum zu Frankfurt.

No. 759. Der Heiland mit dem Kreuz im Arm. J. Keller sculp. Auf Chinesisches Papier.

No. 760. Maria bei dem heiligen Leichnam. Ohne alle Schrift.

No. 761. Die Kreuztragung. F. A. Pflugfelder sc. Ohne alle Schrift.

No. 762. Dasselbe Blatt. Ohne Namen des Stechers, mit der Adresse des Herausgebers J. Buddens. Auf Chinesisches Papier.

No. 763. Lit. A. Maria, Anna, Christus und Johannes. J. Felsing. Vor der Schrift.

No. 763. Lit. B. Olind und Sofronia. Nach dem Carton zu dem Frescogemälde in der Villa Massimi. Gest. von A. Krüger. Vor der Schrift.

No. 764. Triumph der Religion in den Künsten. Radirt von S. Amsler.

PETER VON CORNELIUS,

geb. zu Düsseldorf 1787.

Peter von Cornelius war der Sohn eines Malers und Schüler der damaligen Akademie seiner Vaterstadt. Seine ersten Kunstübungen bestanden darin, nach Kupferstichen des Marc Antonio zu zeichnen. Dies legte den Grund dazu, dass er sich zum Grossmeister der deutschen Kunst erhob. Als zwölfjähriger Knabe malte er die Geschichte des Reichs Gottes in symbolischen Bildern, nach Angabe Wallraf's, für die Domkirche zu Neuss.

Die Zeichnungen zu Goethe's Faust und den Nibelungen richteten zuerst die Aufmerksamkeit der Kunstfreunde auf Cornelius. Auch er begann seine künstlerische Laufbahn in der Casa Bartholdi zu Rom.

Wir gehen hier nicht in das Einzelne seiner Werke ein, welche allgemein bekannt sind, und wovon das Wichtigste in Kupferstichen vor uns liegt. Er war es, der in München durch seine Cartons zu den Frescobildern in der Glyptothek der neueren Kunst eine Richtung auf das Ungemeine gab.

Der Styl seiner Werke ist das Gepräge seines hohen Geistes.

Weiteres über ihn siehe bei Nagler und Graf Raczynski.

No. 765. Das jüngste Gericht. H. Merz sculp. Vor der Schrift.

No. 766. Der Spaziergang aus dem Faust. Nach der Originalzeichnung in meiner Sammlung. Gestochen von Thäter. Auf chinesisches Papier. Vor aller Schrift.

No. 767. Das Titelblatt zu den Nibelungen. Gest. von Barth und Amsler. Vor der Schrift.

No. 768. Deckenstück aus der Pynakothek. Gest. von Thäter.

No. 769. Joseph's Traumdeutung vor Pharao. Gest. von Amsler.

No. 770. Lit. A. Wiedererkennung Joseph's und seiner Brüder. Gest. von A. Hoffmann. Auf chin. Papier. Vor aller Schrift.

No. 770. Lit. B. Orpheus in der Unterwelt. Gest. von H. Felsing. Auf Seidenpapier.

No. 770. Lit. C. Die vier Reiter aus der Offenbarung Johannis. Carton zu dem Campo Santo in Berlin. Gest. von Thäter. Vor der Schrift.

JOSEPH FÜHRICH,

geb. zu Kragen 1800.

Joseph Führich aus Böhmen. Schüler seines Vaters und der Natur. Director Bergler in Prag erkannte des jungen Künstlers bedeutende Anlagen. Graf Clam-Gallas ward sein Beschützer und förderte ihn in seinen Studien, die er in Wien fortsetzte. Durch seelenvolle Compositionen, welche er in Umrissen herausgab, erwarb er sich den Ruf eines wahrhaft dichterischen Künstlers. Der Marchese Massimi berief ihn nach Rom, wo er den Saal mit Fresken ausschmückte, in welchem Overbeck die Decke bereits gemalt hatte. Nach Vollendung dieser Arbeit kehrte er nach Wien zurück.

No. 770. Lit. D. Die Grablegung. A. Petrak sculp. Auf Seidenpapier. Vor der Schrift.

W. KAULBACH,

geb. 1805.

Wilhelm Kaulbach, Schüler des Cornelius, war der Sohn eines Goldschmiedes zu Arolsen, von welchem er den ersten Unterricht in der Kunst erhielt. Er besuchte schon sehr jung die Akademie zu Düsseldorf, wo damals Cornelius Director war. Eine Madonna mit Engeln umgeben, sein erstes grösseres Gemälde, zeichnete den jungen Künstler vor Vielen aus. Apollo unter den Musen, Deckenstück im Odeon zu München, und die Flussgötter in den Arkaden des Hofgartens sind seine ersten und schon bedeutenden öffentlichen Werke. Eine erhabene bildliche Dichtung ist die Hunnenschlacht in der Gallerie des Grafen Raczynski.

Die Zerstörung Jerusalems ist das Werk, an welchem der Künstler seit schon mehreren Jahren arbeitet. Das Unternehmen ist gross, aber dennoch das Gelingen sicher.

No. 771. Egmont und Clärchen. Gest. von Merz.

No. 772. Hunnenschlacht. J. Thäter. Aus Raczynski's Werke.

No. 773. Lit. A. Kampf der Sachsen und Franken. Gest. von J. Thäter. Leipziger Kunstvereinsblatt. 1840.

C. VOGEL VON VOGELSTEIN.

Sohn des ehemaligen Hofmalers Vogel in Dresden. Studirte die Kunst unter Leitung seines Vaters. Ging dann nach Petersburg, und reiste von dort nach Rom, wo er sich weiter ausbildete. Er malte daselbst das Bild des Papstes Pius VII. und des Bildhauers Thorwaldsen, wodurch er sich rühmlichst bekannt machte. Nach einem vieljährigen Aufenthalte in Italien kehrte er in seine Vaterstadt zurück und wurde

Prof. an der königl. Akademie. Er malte in Pilnitz im Speisesaal und der Capelle des Schlosses in Fresco, und mehrere Bildnisse, unter welchen die des Prälaten von Osseg, des Ministers von Nostitz und Jänkendorf und der Frau Gräfin von Bünau sich vorzüglich auszeichnen. Noch jetzt ist er ein thätiger Künstler, obwohl er bald das 70. Lebensjahr erreicht hat.

No. 773. Lit. B. Altargemälde in der katholischen Kirche zu Leipzig. Gest. von Ufer.

PHILIPP VEIT,

geb. zu Berlin 1793.

Philipp Veit ist der Sohn eines Banquiers in Berlin. Sein Bildungsgang ist derselbe seiner Freunde Cornelius und Overbeck. Auch er verdankt seine künstlerische Ausbildung sich selbst, denn, um das zu werden, was er ist, musste er ablegen, was ihm bei der Akademie in Dresden eingelernt ward. Auch er malte an den Fresken der Casa Bartholdi zu Rom, und das Bild der fruchtbaren Jahre aus der Geschichte Joseph's gehört zu den bedeutendsten und schönsten Werken der neueren Kunst. Sodann malte er die allegorische Figur der christlichen Religion, auf den Ruinen des Coliseums thronend, in einem Corridor des Vatikans. In einem Oelgemälde wiederholte er diese Composition auf Verlangen der Frau Herzogin von Sagan. Später malte Veit die Judith, welche sich in meiner Gemäldesammlung befindet, und sodann Christus auf dem Oelberge, für den Domherrn von Ampach. Seine nächsten Beschäftigungen waren Frescoarbeiten in der Villa Massimi, welche durch den Ruf nach Frankfurt, wo man ihm das Directorium des Städel'schen Kunstinstituts übergab, unterbrochen wurden.

Den grossen Saal des Städel'schen Museum schmückte Veit mit Frescobildern aus. (Siehe No. 775. 776. 777.)

In der Sammlung des Herrn Bernus zu Frankfurt sieht man mehrere treffliche Werke von Veit aus der neueren Zeit, und gegenwärtig ist er mit dem Altargemälde für den Dom in Frankfurt beschäftigt.

No. 774. Die fetten Jahre. C. Müller sculp. 1836. Aus Raczynski.

No. 775. Einführung der Künste in Deutschland durch das Christenthum. Gest. von Eduard Schäffer.

No. 776. Italia. E. Schäffer.

No. 777. Lit. A. Germania. E. Schäffer.

No. 777. Lit. B. Judith. Das Original-Gemälde befindet sich in meiner Sammlung.

Die unter No. 775—777. Lit. A. angegebenen Stiche sind Drucke mit goldgelben Randverzierungen.

JULIUS SCHNORR VON KARLSFELD,

geb. zu Leipzig 1794.

Im Jahre 1811 reiste J. Schnorr von Karlsfeld nach Wien, wo ein älterer Bruder sich niedergelassen hatte, und noch jetzt daselbst bei der kaiserlichen Gallerie im Belvedere angestellt ist. Auch er bildete sich daselbst, wie einige andere deutsche junge Künstler, mehr im Umgang mit geistreichen Männern und durch das Studium vorzüglicher Kunstwerke, als durch den akademischen Schulunterricht aus, den er um so weniger bedurfte, weil sein Vater ihn schon zur künstlerischen Laufbahn vorbereitet hatte. Drei Gemälde, der heilige Rochus, Almosen vertheilend, für Herrn Buchhändler Weigel; der Kampf der drei christlichen und drei heidnischen Ritter, für Baron von Sternburg; und eine heilige Familie, für noch einen andern Kunstfreund, welche von ihm in jener Zeit nach seiner Vaterstadt kamen, bewahrten das ausgezeichnete Talent des Künstlers. 1817 ging Schnorr nach Italien, wo er durch folgende Gemälde: die Hochzeit zu Cana, eine sehr reiche Composition, für Lord Cathcarts; Jakob und Rahel, für die Königin Caroline von Baiern; und ein Madonnenbild, für einen seiner Freunde, sich die Anerkennung aller Kunstkenner erwarb. In Rom erhielt er 1821 von dem Marchese Massimi den Auftrag, in dessen Villa den Saal des Ariost auszumalen. Als er diese Arbeit rühmlich vollendet hatte, folgte er dem Rufe des Königs von Baiern nach München.

Die Geschichte der deutschen Nation und das Nibelungenlied, dieses edelste deutsche Heldengedicht, in grossen Bildern, sind seine Werke.

Das Ausführliche über Alles, was er leistete, findet man bei Nagler und Graf Rączynski.

Zum Theil liegt auch das Wichtigste in schönen Stichen vor uns.

Im Jahre 1847 kehrte Schnorr in sein Vaterland zurück, und trat die Stelle des Gallerie-Directors in Dresden an.

No. 778. Jakob wirbt um Rahel. Heinr. Merz sc.

No. 779. Siegfried liegt erschlagen. Probedruck aus Raczynski's Werke. Vor aller Schrift.

No. 780. Lit. A. Friedrich Barbarossa's Einzug in Mailand. Gestochen von Thäter.

No. 780. Lit. B. a. Friedrich Barbarossa's Zusammenkunft mit Papst Alexander III. in Venedig. Enkaustisches Gemälde im Saal-Bau zu München. Gestochen von Julius Thäter.

No. 780. Lit. B. b. Rudolf von Habsburg wahret den Landfrieden. Gest. von Jul. Thäter.

No. 780. Lit. B. c. Gegend bei Albano. Gez. von Schnorr. Gest. von A. Krüger.

No. 780. Lit. C. David beweint den Tod seines Kindes. 1. Buch Samuelis 12. Eigenhändige Radirungen von J. Schnorr von Karlsfeld. 1839.

No. 780. Lit. D. Ein Familien-Bilderbuch. Von L. Richter.

E. NEUREUTHER,

geb. zu München 1806.

Neureuther beschäftigt sich mit Radiren seiner eigenen, romantischen Compositionen.

No. 781. Dornenröschen. Comp. und radirt von E. Neureuther. Münchener Kunstvereinsblatt.

No. 782. 2 Blätter. Allegorie auf das Schicksal, von Carsten, und Erfindung der Malerei, nach Schinkel. Seitenstück zu dem vorigen Blatte. Thäter sc. Beide Blätter auf chinesisches Papier, vor der Schrift.

Düsseldorfer Künstler.

A. SCHRÖDTER.

No. 783. Lit. A. Die Geister des Weins. Vor aller Schrift. Chin. Papier.

No. 783. Lit. B. Don Quixote und Sancho Pansa. Schrödter pinx. et sculp.

No. 783. Lit. C. Arabesken-Fries, von A. Schrödter, vom Künstler selbst auf Stein gezeichnet. Ländliche Feste.

C. F. LESSING,

geb. zu Wartemberg in Schlesien 1808.

Carl Friedrich Lessing ging mit seinem Lehrer W. von Schadow 1827 von Berlin nach Düsseldorf. Seine beiden Hauptwerke im historischen Fache liegen in den angeführten Stichen vor uns. Seine Landschaften sind durch die Farbenpoesie seiner Malerei dem Kupferstecher völlig unerreichbar, und daher auch nicht gestochen worden.

In neuester Zeit hat sich der Huss vor dem geistlichen Gerichte sehr die Gunst des Publicums erworben.

No. 784. Das trauernde Königspaar. G. Lüderitz sculp.

No. 785. Der Hussitenprediger. Hoffmann sculp. Vor der Schrift. Auf chinesisches Papier.

THEODOR HILDEBRANDT,

geb. zu Stein 1804.

Theod. Hildebrandt zog mit seinem Meister Schadow nach Düsseldorf.

Die beiden hier angeführten Blätter sind nach den Bildern gestochen, welche des Meisters Ruf begründeten, jedoch hat dieser thätige Künstler noch viel, und man darf wohl sagen, noch gemüthlichere Bilder hervorgebracht.

No. 786. Der Krieger und sein Kind. Hildebrandt pinxit. E. Mandel sculp. Mit unausgefüllter Schrift.

No. 787. Die Sohne Eduards IV. Hildebrandt pinx. Friedr. Knolle sc.

EDUARD STEINBRÜCK.

Eduard Steinbrück aus Magdeburg, Schüler des Prof. Wach. Das erste Oelgemälde dieses Künstlers ist vom Jahre 1825, die Verstossung aus dem Paradiese. Später schloss sich Steinbrück an die Düsseldorfer Schule an.

No. 788. S. Genoveva. Gemalt von Steinbrück. Gestochen von Felsing. Vor der Vollendung der Einfassung und vor aller Schrift. Kostbarer Abdruck und sehr selten.

'Dieser Stich gehört unter die meisterhaftesten Werke des trefflichen Felsing.

EDUARD BENDEMANN,

geb. zu Berlin 1810.

Eduard Bendemann war Schadow's Schüler und ist jetzt höchst selbstständiger Meister. Seit 1834 Director eines Malerateliers der kön. Akademie der bildenden Künste zu Dresden.

No. 789. Die Mädchen am Brunnen. J. Felsing sc. Vor der Schrift.

No. 790. Die Künste am Brunnen der Poesie. Lithogr. von Jentzen.

No. 791. Jeremias auf den Trümmern von Jerusalem. Auf Stein gezeichnet von B. Weiss.

No. 792. Lit. A. Der Fries im Thronsaale des königlichen Schlosses zu Dresden. Radirt von Hugo Bürkner.

No. 792. Lit. B. Zwei Fortsetzungen des Frieses.

No. 792. Lit. C. Verkündigung. E. Deger pinx. und A. Glaser sculp.

No. 792. Lit. D. Germania. Ausgezeichneter mit Gold gehöhter Druck. Von Prof. J. Hübner.

No. 792. Lit. E. Dasselbe Blatt auf weisses Papier. Mit der eigenhändigen Unterschrift des Künstlers.

No. 793. 8 Blätter. Bilder und Randzeichnungen zu deutschen Dichtern. Erfunden von J. B. Sonderland.

No. 794. Lieder und Randzeichnungen eines Malers, mit Randzeichnungen seiner Freunde. Düsseldorf 1838. 1. und 2. Band.

' Doppelt, in farbigen und schwarzen Drucken.

No. 795. Erinnerung an den Aufruf Sr. Majestät des Königs an sein Volk 1813. Erfunden von W. Wach. Copirt von F. G. Wagner jun. mittelst seiner Relief-Copir-Maschine.

No. 796. Pius VII. C. Herrmann ad viv. del. Amsler sc.

No. 797. Thorwaldsen. Begas pinx. Amsler sculp.

G. H. NÄCKE,

geb. zu Frauenstein den 4. August 1786, gest. zu Dresden den 10. Januar 1835.

Gustav Heinrich Näcke war der Sohn des Amtmanns zu Frauenstein. Schüler Grassi's, der denn doch unter den Dresdner Künstlern der damaligen Zeit der beste Colorist war. In Strenge der Zeichnung und Ernst des Gedankens übertraf er seinen Meister bald. Faust, welcher Gretchen auf dem Kirchgange anredet, war das erste Bild, wodurch er sich völlig von seinem Meister lossagte. Er hatte dies Gemälde mit grosser Liebe fast vollendet, als solches durch einen Zufall von der Staffelei fiel und zerriss. Er legte das Bild bei Seite und sah es nicht wieder. Man fand es in seinem Nachlasse, und Herr Hofrath Hübler, der es jetzt besitzt, liess die Beschädigung ausbessern. Näcke war so muthlos geworden, dass er fest entschlossen war, die Malerei aufzugeben. In Rom erwachte die Liebe zur Kunst von Neuem, und er studirte dort mit unermüdetem Eifer die Natur. Die schöne Frucht seines Fleisses ist das Bild der heiligen Elisabeth.

No. 798. Der Zinsgroschen. Amsler sculp.

CARL PESCHEL,

geb. zu Dresden 1798.

Nachdem er einige Zeit die Akademie besucht hatte, ging er nach Italien, und verdankt selbst einem nur kurzen Aufenthalte in diesem schönen Lande seine künstlerische Ausbildung. Er kehrte von dort zurück, um Herrn von Vogelstein bei den Malereien im Lustschloss zu Pillnitz zur Hand zu gehen. Durch zwei grössere Bilder für den sächsischen Kunstverein: Joseph, der von seinen Brüdern verkauft wird, und den heiligen Stephanus, zeichnete sich der junge Künstler aus. Herr Doctor Härtel zu Leipzig übertrug ihm die Ausmalung der Loggia in seinem Hause und sodann führte Peschel, ebenfalls in Fresco, sechs grössere Gemälde in einem Gebäude auf Schönhöhe aus, wovon die Kupferstiche No. 799. Auch hat Peschel an dem Fries im königlichen Schlosse zu Dresden, welchen Bendemann entworfen, Einiges in Fresco gemalt. Der Zug Jakob's durch die Wüste wurde von der Summe angekauft, welche Se. Excellenz der Staats-Minister von Lindenau hierzu der Akademie jährlich zu Ankäufen überlässt.

No. 799. 6 Blätter. Nach den Frescogemälden auf Schönhöhe, ausge-

führt von C. Peschel. Gest. von A. Krüger. Der Sänger, der König von Thule, der Geistesgruss, der Fischer und der Erlkönig.

No. 800. Der Dom zu Meissen. Gem. von Schirmer. Gest. von H. Finke.

No. 801. Der italienische Hirtenknabe. J. Pollak pinx. Ed. Mandel sculp. Schöner Druck, mit unausgefüllter Schrift, aus zwei Linien bestehend. Auf chinesisches Papier.

No. 802. Noah. Gem. von M. Oppenheim. Gest. von Friedr. Wagner. Albrecht Dürer-Verein. 1841 — 1842.

No. 803. Lit. A. Morgengebet. Gem. von Löwenstein. Gest. von Joh. Serz.

No. 803. Lit. B. Die Auspfändung. Gem. von Dav. Wilkie. Gest. von F. Fleischmann. Albrecht Dürer-Verein.

No. 803. Lit. C. Erlkönig. Gem. von B. Neher. Gest. von E. Schäffer. Leipziger Kunstverein.

No. 803. Lit. D. Strand-Scene. Gem. von R. Jordan. Lithogr. Sächs. Kunstverein.

No. 803. Lit. E. Allegorie auf Liebe und Wein. Gem. von Metz. Lithogr. von Zöllner. Sächs. Kunstverein.

No. 804. Die Lautenspielerin. Gem. von A. Draeger. Gest. von F. Felsing. Leipziger Kunstvereinsblatt. 1842.

No. 805. Allegorie auf Deutschland. Von Neureuther. Albrecht Dürer-Verein. 1843 — 1844.

No. 806. Das Gewitter. Gem. von J. Becker. Gest. von X. Steifensand. Rheinländ. und Westphäl. Kunstvereinsblatt.

No. 807. Die Poesie. Ch. Köhler pinx. J. Felsing sculp. Kunstverein der Rheinlande.

No. 808. Das Bäckermädchen. C. Kreul pinx. P. Walther sculp. Nürnberger Kunstverein.

No. 809. Das Gewitter. Gem. von P. Fendi. Gest. von David Weiss. Wiener Kunstverein. 1842.

No. 810. Die beiden Giebelfelder am Theater zu Dresden. Gez. von Prof. E. Rietschel. Gest. von T. Langer.

No. 811. Ausgeführte Radirungen nach Original-Gemälden und Zeichnungen deutscher Künstler. Von W. Witthöf. 2 Lieferungen.

No. 812. Gigantomachie. Gezeichnet und lithogr. von Rolle.

No. 813. 4 Blätter. Bildnisse von Künstlern. Jos. Anton Koch. Albert Thorwaldsen. Joh. Christ. Reinhardt. Friedr. Overbeck. Gezeichnet und radirt von C. Küchler.

Nachtrag.

No. 813. Lit. A. Sechs Zeichnungen von Eduard Steinle. Gest. von Joseph Keller.

No. 813. Lit. A. a. Das Leben der heiligen Euphrosyne. Gem. v. Steinle. Gest. von C. E. Schafer. Vor aller Schrift.
Der gute Hirt. Gez. von E. Steinle. Gest. von Franz Keller.

No. 813. Lit. B. Neun radirte Blätter zu einem nordischen Heldengedicht von Fröhlich.

No. 813. Lit. C. a. Des Räubers Reue. Gemalt von Friedr. Gonne. Sächs. Kunstvereinsblatt.

No. 813. Lit. C. b. Ritter Curts Brautfahrt nach Goethe. Gez. von M. Schwind. Gest. von Julius Thäter. Sächs. Kunstvereinsblatt. 1846. Schwacher Druck.

No. 813. Lit. C. c. Zur Erzählung: der Verbrecher aus verlorener Ehre von F. Schiller. Gezeichnet von W. Kaulbach. Gest. von C. Gonzbach. Sächs. Kunstvereinsblatt. 1847.

No. 813. Lit. C. d. Auch ein Todtentanz. 1848 erfunden und gezeichnet von Alfred Rethel. Holzschnitte.

No. 813. Lit. C. e. Tod des Kaisers Friedrich Barbarossa. Gez. von A. Rethel. Gest. von Franz Keller. Rhein. Kunstvereinsblatt.

No. 813. Lit. C. f. Grablegung. Gez. von Overbeck. Gest. von Jos. Keller. Sächs. Kunstvereinsblatt. 1850.

No. 813. Lit. C. g. Das glückliche Alter. R. Jordan. Gest. von H. Nüsser. Kunstverein für die Rheinlande.

HEINRICH MARIA HESS,

geb. zu Düsseldorf 1798.

Heinrich Maria Hess, Sohn des geschickten Kupferstechers und jüngerer Bruder des berühmten Schlachten-Malers Peter Hess. Er ist als Wiederhersteller des Kirchenstyls in der Malerei hoch zu verehren.

No. 813. Lit. D. Die Fresco-Gemälde der königlichen Allerheiligen-Hofkapelle zu München, von Prof. Heinr. Maria Hess, und von unter dessen Leitung mitwirkenden Künstlern, J. Schraudolph, Carl Koch und J. B. Müller. 1. Jesaias und Hesekiel. 2. Jeremias und Daniel. 3. Genesis XXXI. 28. 4. Das Opfer Isaak's. 5. Moses kehrt vom Sinai zurück. 6. Moses in der Wüste. 7. Josua und Samuel. 8. David und Saul. 9. Noah. 10. Isaak. 11. Jakob. 12. Abraham. 13. Die Taufe Christi. 14. Lasst die Kindlein zu mir kommen. 15. Christus auf dem Oelberge. 16. Die Kreuzigung. 17. Christus im Garten. 18. Thomas und Christus. 19. Die Himmelfahrt. 20. Der heilige Geist. 21. Die Anbetung der Hirten. 22. St. Johannes. 23. St.

Matthäus. 24. St. Markus. 25. Lukas. 26. St. Bartholomäus, St. Jacobus major, St. Simon. 27. Matthäus, St. Thaddäus, St. Thomas. 28. St. Petrus, St. Andreas, St. Johannes. 29. St. Matthias, St. Philippus, St. Jacobus minor. 30. Der Sieg über den Tod. 31. Maria Himmelskönigin. 32. Die Herrlichkeit des Himmels. 33. Das Abendmahl. 34. Die Taufe und letzte Oelung. 35. Die Priesterweihe und die Ehe. 36. Einsegnung und die Beichte. 37. St. Georg und St. Hubertus. In einem besonderen Bande.

An die Mappe VII. schliesst sich an: Geschichte der neuern deutschen Kunst von Athanasius Grafen Raczynski, drei Bände in Quart, worin viele Holzschnitte und eine Mappe mit folgenden Blättern.

Blätter zum ersten Bande.

1. Schadow's Bildniss.
2. Schadow. Die klugen und thörichten Jungfrauen.
3. Lessing. Tod Friedrich's II.
4. Bendemann. Jeremias.
5. Hübner. Die Evangelisten.
6. Sohn. Hylas.
7. Stilke. Die Pilger in der Wüste.
8. Mücke. Friedrich Barbarossa.
9. Hildebrandt. Die Kinder Eduards.
10. Veit. Die fetten Jahre.
11. Götzenberger. Die Philosophie.

Blätter zum zweiten Bande.

1. Walhalla.
2. Cornelius. Bildniss.
3. Cornelius. Mythologisches Sujet aus der Glyptothek.
4. Cornelius. Abreise Siegfried's.
5. Eberle. Trauerndes Jerusalem.
6. Hess. Segnung der Kinder.
7. Kaulbach. Hunnenschlacht.
8. Kaulbach. Verbrecher aus verlorner Ehre.
9. Neher. Einzug des Kaisers Ludwig von Baiern.
10. Schnorr. Sujet aus den Nibelungen.
11. Schwanthaler. Hermannsschlacht.
12. Ruben. Krönung der Maria.
13. Schick. Apoll unter den Hirten.

Blätter zum dritten Bande.

1. Schinkel.
2. Thorwaldsen.
3. Begas. Bergpredigt.
4. Hensel. Christus vor Pilatus.
5. Wach. Die drei Tugenden.
6. Schinkel. Das Museum.
7. Schinkel. Die Entstehung der Malerei.
8. Rauch. Das Denkmal für Mieczyslaus und Boleslaus.
9. Carsten. Nemesis.
10. Thorwaldsen. Triumphzug Alexander's.
11. Fortsetzung des Zuges.
12. Koch. Fegefeuer.
13. Overbeck. Die mageren Jahre.
14. Steinle. Die sieben Werke der Barmherzigkeit.

No. 813. Lit. E. a. P. v. Cornelius Entwürfe zu den Fresken der Friedhofshalle zu Berlin.

No. 813. Lit. E. b. Die Glasgemälde der neuerbauten Mariahülf-Kirche in der Vorstadt Au zu München.

Mappe VIII.

Oberdeutsche und Alt-Niederländische Schule.

Ueber die Nieder- und Oberdeutsche Schule, welche in Mappe VIII. in der Boisserée'schen Sammlung vor uns liegt, ist Folgendes als Einleitung zu sagen. Dr. Kugler macht in der 2. Aufl. seines Handb. der Gesch. der Malerei p. 225. und an mehreren anderen Stellen die sehr treffende Bemerkung, welche einen geistigen Hellblick bewährt, dass eine Verwandtschaft zwischen der alten Prager und Kölner Malerschule stattfindet. Wir bedienen uns des Ausdruckes Verwandtschaft, weil die Uebereinstimmung beider Schulen auf dem germanischen Nationalcharakter, ja wohl selbst der Nationalphysiognomie, aber nicht auf einer Wechselwirkung beruht. Die Künstler, welche Karl IV. nach Böhmen rief, waren, mit Ausnahme Theodorichs von Prag, Deutsche, unter welchen Nicolas Wurmser und Kunz die bedeutendsten sind. Thomas von Mutina kam wahrscheinlich persönlich niemals nach Böhmen. Die Blüthe der böhmischen Kunst fällt in die Jahre von 1346 bis 1378, und wie die Limburger Chronik sagt, war 1380 Mstr. Wilhelm von Köln der beste Meister in allen deutschen Ländern. Wilhelm ist also ein Zeitgenosse von Theodorich, Wurmser und Kunz, und derselbe Zeitgeist waltete auch

in ihm. Die Uebereinstimmung dieser Schulen beruhte hauptsächlich auf einer Aehnlichkeit der äussern Form, indem bei beiden sich eine Weichheit, ja fast Verblasenheit der Umrisse und eine rundliche Gesichtsbildung zeigt; die Verschiedenheit liegt aber darin, dass die Werke der Prager Meister mehr nach innerer Grossheit des Charakters streben, die Werke der Kölner hingegen Gemüthsstimmungen ausdrücken.

Ausser dem durch die Limburger Chronik so hochgestellten Meister Wilhelm, wird uns noch ein anderer Künstler genannt. Dürer sagt in seinem Reisetagebuche: „Item hab 2 weiss pf. von der Taffel aufzusperren geben, die Meister Steffan zu Cöln gemacht hat.“ Man schliesst aus dieser sehr unbedeutenden Notiz, dass Stephan das höchste Meisterwerk altdeutscher Kunst gemacht habe, als wenn Dürer so geizig gewesen wäre, für nichts Geringeres 2 Weisspfennige auszugeben. Kein Wort des Beifalls fügt Dürer den 2 Pfennigen bei! Dies ist Alles, was er von der Tafel des Meister Stephan sagt! und ist es nun denkbar, dass Dürer sich blos seiner 2 Weisspfennige erinnerte, wenn die Tafel, welche Meister Stephan machte, dasselbe grösste Meisterwerk gewesen wäre, welches noch bis jetzt Jeden zur Bewunderung hinreisst? — Der Altar, auf welchem die Weisen aus dem Morgenlande, S. Ursula mit ihren Jungfrauen und St. Gereon und seine Gefährten dargestellt sind, wurde durch Wallraff einem Meister Philipp Kalf, sodann dem durch die Limburger Chronik so sehr gepriesenen Meister Wilhelm von Köln, und jetzt, wegen 2 Weisspfennigen, dem Meister Stephan zugeschrieben. Auffallend ist es, dass kein Werk des Meisters Wilhelm von Dürer erwähnt wird, aber Quad giebt Auskunft hierüber und erzählt, dass die Herren des Raths einer Stadt, die keine andere als Köln ist, welche Quad aber nicht nennen will, weil er daselbst lebte, Dürer ein Bild von grösster Vortrefflichkeit zeigten, jedoch mit Geringschätzung dabei bemerkten, dass es ein Künstler gemalt hätte, der in Armuth gestorben sey, worauf Dürer den Rathsherrn gesagt, dass dies Werk dem Künstler die grösste Ehre, der Stadt es aber die grösste Schande mache, einen solchen Meister nicht höher geachtet zu haben. Da nun das Bild, welches die Rathsherrn Dürer zeigten, sich wahrscheinlich auf ihrem Rathhause befand, so ist dies Bild fast unzweifelhaft das Kölner Dombild, welches vormals das Altargemälde in der Kapelle des Rathhauses zu Köln war. Es ist auffallend, dass Dürer auf seiner Reise in allen Städten mit grösster Verehrung aufgenommen, und in Köln, wie es scheint, wenig beachtet wurde, und weniger konnte der Rath doch nicht thun, als ihm das Bild der Rathhauskapelle gratis zu zeigen. Anzunehmen, dass Dürer für das Aufsperren des Altargemäldes der Rathhauskapelle auch 2 Weisspfennige bezahlen musste, zeigte denn doch eine zu schlimme Meinung, und zu glauben, dass Dürer das jetzige Dombild gar nicht gesehen, ist

sehr unwahrscheinlich. Da nun Dürer 2 Weisspfennige dafür gegeben, die Tafel aufzusperren, welche Meister Stephan gemacht hat, so ist diese Tafel gewiss eine andere, als welche sich vormals in der Rathhauskapelle befand. Dass aber Dürer des Bildes in der Rathhauskapelle zu Köln nicht erwähnt, wird aus Quad's Erzählung erklärlich. Dürer scheint sich sehr ereifert und den Herren des Raths einen starken Verweis gegeben zu haben, da noch Quad davon gehört hatte; Dürer aber mochte dieses verdriesslichen Vorfalles wohl auf keine Weise gedenken wollen, und so blieb von ihm auch das Bild in der Rathhauskapelle unerwähnt, und was Quad betrifft, so durfte er den Künstler nicht nennen, weil er die Stadt verschweigen wollte. Auf der Aussenseite des Altars findet sich die folgende wunderlich geschriebene Zahl MIVOX, und wenn solche das Jahr 1410 bedeutet, so stimmt dies sehr wohl mit der Lebenszeit überein, in welcher Meister Wilhelm die Höhe seiner Bildung erreicht haben konnte, da er schon 1380 der vorzüglichste Maler in Deutschland war. Die Vertheilung der Werke aus dem 14. und 15. Jahrh. unter die Meister Wilhelm und Stephan hat die grösste Unsicherheit, denn es ist unmöglich, dass die Anbetung des Christus durch die Weisen und das jüngste Gericht, sonst in der Laurentiuskirche, jetzt im Museum zu Köln, aus einem und demselben Gemüthe hervorgegangen, und von einer und derselben Hand gemalt seyn können; denn dort waltet die Seligkeit innerer Uebereinstimmung, und hier die Qual des Kampfes der Leidenschaften, welche bis über das Grab hinausreicht. In jenem Gemälde ist ein wunderbarer Schmelz der Farben und eine Weichheit der Formen, die sogar an vielen Stellen eine Unkenntniss der menschlichen Gestalt verräth, und in diesem ein entschiednerer Farbenauftrag und eine Zeichnung, die einen Künstler bewährt, der für jene Zeit nicht unbedeutende Naturstudien angestellt hatte. Letzteres Werk dem älteren Meister, also dem Meister Wilhelm, zuzuschreiben, wie neuere Kunstkenner es wollen, ist gegen den natürlichen Gang der Entwicklung des Kunstsinnes, und wie wir schon erwiesen haben, können beide Werke nicht einem Meister angehören, denn wer in einer Weise das Höchste erreicht und in sich eine harmonische Ausbildung erworben hat, geht nicht aus sich völlig heraus, um in einer andern Richtung, auf neuem Bildungswege wieder eine Höhe zu ersteigen, die vor ihm kein Anderer betrat. Als Ersatz für das dem Meister Wilhelm geraubte jetzige Dombild giebt man ihm den Altar in der St. Johanneskapelle im Dom zu Köln, welcher vormals in der S. Clara-Kirche stand; allein die Lebendigkeit dieser Bilder in kleinem Format, diese zierlichen Malereien, wie sie Kugler in seiner Kunstgeschichte p. 599. treffend nennt, scheinen mir sogar noch auf eine etwas frühere Zeit als 1380 und einen Uebergang klösterlicher Miniaturmalerei zu zünftiger Tafelmalerei hinzudeuten. J. J. Merlo.

Kunsth. und Künstler in Köln, hat sich durch eine Zusammenstellung der verschiedenen Meinungen ein grosses Verdienst erworben, jedoch ohne den Streit über Meister Wilhelm und Stephan zu entscheiden.

Zur Vervollständigung der Sammlung Alt-, Nieder- und Ober-Deutscher Gemälde der Brüder Boisserée und Bertram ist in die Mappe VIII. unter No. 813. Lit. F., die Abbildung des Domgemäldes, gez. von Ernst Thelott, gest. von C. B. Beckenkamps, aus dem Taschenbuche für Freunde altdeutscher Zeit und Kunst (1816), aufgenommen worden.

No. 813. Lit. F. Das Kölner Dombild.

Die Sammlung Alt-, Nieder- und Ober-Deutscher Gemälde der Brüder Boisserée und Bertram, lithographirt von J. H. Strixner, 39 Lieferungen, jede Lieferung zu 3 Blatt. Da aber die Umrisse nach dem grossen Bilde von Memmeling nur als ein Blatt gezählt werden, so besteht das ganze Werk aus 120 einzelnen Blättern, also 3 Blatt mehr, als es den Lieferungen nach ausmachen würde.

An Mappe VIII. schliesst sich folgendes Prachtwerk an: *Chaise de Sainte Ursule par Jean Memling.* Es enthält folgende lithographirte Blätter: 1. *Jean Memling.* 2. Titelblatt, von zwei Engeln gehalten. 3. *Cologne.* 4. *Debarquement à Bâle.* 5. *Arrivée à Rome.* 6. *Depart pour Cologne.* 7. *Martyre de Sainte Ursule.* 8. *Mort de Sainte Ursule.* 9. *Apothéose de Sainte Ursule.* 10. *Medaillons Allegoriques.* 11. *S. Ursule protegeante ses jeunes vierges.* 12. *La vierge et l'enfant Jesus.* 13. *Medaillons, qui surmontent la chaise de S. Ursule.* 14. *Cheminée sculptée.*

Diese Blätter sind in der Grösse der Originalgemälde von Ghernar und Manche lithographirt und von Degebert und Spelle in Brüssel gedruckt. Der Text hat 31 Seiten und enthält Nachrichten über Memling, die jedoch noch der Bestätigung bedürfen. Gewiss ist Johann Memeling ein Anderer, als der, welchen die Spanier Juan Flamenco nennen.

Legende der heiligen Ursula und Beschreibungen der bildlichen Gegenstände.

Hans oder Johann Memling (nicht Hemling, wie er oft genannt wird, weil die alte Form des H. dem M. sehr ähnlich sieht) ist einer der grössten Künstler, von welchem wir nur vorzügliche Werke und seinen Namen kennen, aber übrigens nichts Zuverlässiges über seine Lebensverhältnisse wissen.

Wahrscheinlich wurde Memling 1425 geboren, ob in Brügge (Bruge), ist völlig ungewiss. Man glaubt, dass Roger van Brügge sein Lehrer war. Da nach zuverlässigen Nachrichten Johan van Eyck 1442 starb, so kann auch dieser auf Memling eingewirkt haben.

Memling, der in Diensten Karl des Kühnen war, kam nach der unglücklichen Schlacht bei Nancy nach Brügge, um sich daselbst im Hospital St. Jean, man weiss nicht, ob von seinen Wunden oder einer Krankheit, heilen zu lassen. Es entstand zwischen ihm und dem Bruder Florinus eine innige Freundschaft, und darum verweilte Memling noch sechs Jahre in dem Kloster, obwohl seine Gesundheit wieder hergestellt war. Seine Verpflegung bezahlte er dadurch, dass er für das Kloster den sogenannten Kasten (*La châsse de Ste Ursule*) malte.

An diesem Kasten oder Truhe, welche die Form einer gothischen Kirche hat, ist die Legende der heiligen Ursula dargestellt. Die französische Benennung *châsse*, veranlasste ein Missverständniss, wodurch dies kostbare Meisterwerk dem Kloster des heiligen Johann erhalten wurde. Die französischen Commissare, welche beauftragt waren, die Truhe fortzuführen, fragten die Geistlichen: *Ou est votre châsse?* Die guten Brüder, welche das Wort *châsse* nicht verstanden, versicherten völlig unbefangen, dass sie keine Jagd hätten, und die Commissare, durch die ungekünstelte Gemüthsruhe der ehrwürdigen Herren getäuscht, verliessen fluchend das Kloster.

Es ist diese Truhe das einzige zuverlässige Werk des berühmten Memling. In Italien zeigt man mehrere Werke, welche ihm zugeschrieben werden, und vor anderen verdient ein kostbares Buch mit Miniaturen im Schatz der Kirche St. Marco zu Venedig (siehe die Notizen des anonymen Reisenden aus dem 16. Jahrhundert, welche Morelli herausgegeben) Beachtung, indess behaupten neuere Kunstkenner, dass diese Miniaturen Roger van der Weyde malte. In dem Werke des Don Antonio Ponz, in 8. gedruckt 1776, giebt der Verfasser die Nachricht, dass ein Maler Juan Flamenco in der Karthause Miraflores bei Burgos 1496 bewundernswürdige Bilder zu malen angefangen und solche 1499 vollendet hätte. Zufolge der Urkunden des Klosters Miraflores erhielt der Künstler für diese Arbeiten 26,735 Maravedis. Diese Bilder stellten das Leben Johannes des Taufers vor. Auf diese Nachricht gründen einige Geschichtsforscher die Vermuthung, dass Hans oder Johann Memling dieser Juan Flamenco und in hohem Alter in Spanien gestorben sey. Die Malereien, welche man in Spanien für Werke des Juan Flamenco ausgiebt, unterscheiden sich jedoch sehr von denen des Memling. Des Juan Malereien sind pastoser und, bei einer hohen Vollendung, doch von keiner so gesättigten Farbentiefe, wie diese des Memling, vielmehr fällt Juan's Colorit ins Lichtere. Hierüber mehr in meinen Briefen aus Spanien. Schöne Bilder des Memling sind im Königl. Museum zu Madrid, vormals im Escoreal.

Mappe IX.

Niederländer und Holländer, nach den Malern geordnet.

JOHAN VAN EYCK.

Johan van Eyck, dieser Stern erster Grösse, der aus dem Dunkel der Geschichte leuchtend hervorbricht, war fast zur mythischen Person geworden. Selbst sein Grab ist nicht mehr aufzufinden, und die Historiographen erschöpfen sich in Vermuthungen, wenn er gelebt hat. Selbst sein Landsmann, der im 16. Jahrh. lebte, Lamberto Lombardo, auf dessen Aussage man in neuerer Zeit wieder ein so grosses Gewicht gelegt hat, kennt ihn nicht, oder giebt ihm doch wenigstens den unrichtigen Namen Joan da Bruggia, welcher dem Hans Memling zukommt, der auch Johan van Brügge genannt wird. Auch gab es einen berühmten Miniaturmaler, Johan van Brügge, der in Diensten Königs Karl V. stand, und in Frankreich um 1371 lebte.

Eine genauere Kenntniss der Familie Eyck verdanken wir M. C. Abbé Carton (*Les trois frères van Eyck.* —), welcher die neueren Entdeckungen zusammengestellt hat, so dass dadurch mehrere Räthsel der niederländischen Kunstgeschichte gelöst werden. Wahrscheinlich war jener Miniaturmaler Johan, der um 1371 in Frankreich lebte, der Gründer der Künstlerfamilie der Eycks, und Eyck der Familienname. De Bruges wurden die Eycks genannt, weil sie aus Brügge abstammten. Margaretha van Eyck, eine berühmte Miniaturmalerin, hatte drei Brüder, und war die älteste der vier Geschwister. Hubert van Eyck ward 1366 geboren. Er erhielt von Josse Vydt den Auftrag, das Altarbild zu malen, welches sich in Gent befand, allein er starb den 18. Sept. 1426, ehe dies grosse Werk vollendet war, so dass wohl nur die Haupttafel, welche etwas Alterthümlicheres hat, als die Flügelthüren, von seiner Hand seyn mag. Peter Christophsen, der schon um 1417 als Meister genannt wird, war Huberts Schüler.

Wann Johan van Eyck geboren wurde, ist ungewiss, allein da er nach allen Versicherungen nicht alt wurde, so vermuthet man, dass ungefähr 1400 sein Geburtsjahr sey. Auf Bitten des Josse Vydt übernahm Johan das von seinem Bruder Hubert unvollendet gelassene Werk. Diese Arbeit ward wieder dadurch unterbrochen, dass Johan mit der Gesandtschaft den 19. October 1428 nach Portugal reiste, um die Braut des Herzogs Philipp, die Prinzessin Elisabeth, zu malen. Johan kehrte 1429 mit dem Hofstaate der jungen Fürstin in sein Vaterland zurück, und vollendete das Genter Altarbild, welches 1432 aufgestellt wurde.

Johan starb 1441 oder 1442 in Brügge, wo er ein Haus besass. Johan van Eyck ist nicht der Erfinder der Oelmalerei in weiterer Bedeutung des Wortes, sondern der Erfinder eines Firniss, welcher allen längstgehegten Wünschen der Maler entsprach. Wann dieser Firniss erfunden wurde, ist ungewiss, und man weiss nur, dass Johan 1420 ein in Oel gemaltes Bildniss in Antwerpen ausstellte, welches von allen Meistern bewundert wurde. Mr. l'Abbé Carton hält den Antonello da Messina für den Schüler des dritten von den Brüdern Eyck, der sich Lambert de Heck nannte. Ob Johann Hemling ein Schüler des Johan van Eyck war, ist ungewiss, jedoch ist Juan Flamenco zuverlässig ein anderer Künstler als Johann Hemling. Ersterer malte noch 1499 in Miraflores, und seine Werke scheinen in Temperafarben untermalt und nur mit Firnissfarben vollendet zu seyn. Auch strebte er mehr nach Charakteristik, welche von Schönheitssinn durchdrungen ist, als nach einer Natürlichkeit, welche die Werke des Hemling auszeichnet. Ob Roger Flamenco, der alte Roger van der Weyde, welcher zwar Hofmaler des Don Juan el II. genannt wird, jemals in Spanien war, ist ungewiss, denn die Bilder, welche sich von ihm in Miraflores befanden, waren Geschenke des Papstes an den König von Castilien. Wahrscheinlich ist er ein Schüler des Johan van Eyck, denn er kannte dessen verbesserte Art des Farbenauftrags. Gegen die Vermehrung der Familie Eyck durch einen dritten Bruder könnte aus dem Umstande ein Zweifel erhoben werden, dass Lambert sich de Heck schrieb. Gemählde, welche man Bedenken trägt, für Werke des Johan v. Eyck auszugeben, werden jetzt nach Lambert de Heck benannt.

Ein bedeutender Fortschritt von Hubert bis zu Johan van Eyck zeigt sich in den Flügelbildern des Genter Altars, welche sich im Museum zu Berlin befinden, und ohne Zweifel sind diese von Johans eigner Hand allein gemalt. Ohnstreitig ist Johan van Eyck der Künstler, mit welchem eine neue Epoche der Kunst beginnt. Es ist in seinen Werken dieses Einsseyn der Idee und Erscheinung, durch welches die höchste Aufgabe der Kunst ihre Lösung erhält. Die Kunst wird durch Johan auf ihren Höhenpunkt gestellt, auf welchem die Idee ins Daseyn tritt, von wo aus aber jenseits dieses Gipfels sich auch der Weg abwärts in die Niederungen des Scheins der materiellen Wirklichkeit senkt, und nun in der Darstellung des Einzelnen für sich seyenden Dinges der Gegensatz zwischen Idee und Realität eintritt.

Nicht eben so gewiss, als Johan der Schöpfer der neueren Kunst ist, kann behauptet werden, dass er der Erfinder der neuen Technik der Malerei sey. Es ist seltsam, wie ein Missverständniss sich verbreiten und wohlunterrichtete Leute in einen Irrthum verstricken kann. Vasari sagt ganz und gar nicht, dass Johan der Erfinder der Oelmalerei sey, sondern dass er darnach gestrebt, einen Firniss zu bereiten,

der ohne Hülfe der Wärme leicht trockne, weil ihm ein Gemälde zersprang, welches er mit grösster Sorgfalt gemalt und an die Sonne gestellt hatte. Er habe nun versucht, vielerlei Stoffe mit verschiedenen Oelen zu vermischen und zu verschmelzen, und endlich einen Firniss erfunden, welchen man unter die Farben selbst mischen und damit malen könne, so dass diese auch ohne einen andern Firnissüberzug ein Feuer und einen Glanz bekämen, und dass dieser Firniss dem Wasser widerstehe, und der Wärme nicht zum Trocknen bedürfe, ja überhaupt von der Art wäre, wie alle Künstler längst ihn wünschten.

Auch sagt dies van Mander, und von Sandrart ist der Erste, welcher Johan van Eyck zum Erfinder der Oelmalerei macht. Herr Dr. Nagler giebt zwar nun zu, dass vor Eyck die Oelmalerei schon bekannt war, meint aber, dass der Mönch Theophilus (*Theophili Presbyteri et Monachi diversarum artium schedula,* herausgegeben von Graf de l'Escalopier) zwar die Oelmalerei gekannt habe, ihm aber die Anwendung des gekochten Oels unbekannt geblieben wäre, und darin die Erfindung des Eyck bestände; allein das gekochte Oel ist schon dem Theophilus und Cennino Cennini bekannt; doch hält Ersterer es zum Malen nicht für so tauglich, wie zum Vergolden. Theophilus sagt aber, dass man Leinöl unter die Farben mischen und damit malen könnte, jedoch, da diese Art Malerei sehr langsam trockne, so räth er, nur in Tempera ausgeführte Gemälde mit Oel zu überziehen. Die Gemälde des Johan van Eyck sind jedoch, wie man sich bei aufmerksamer Betrachtung überzeugen kann, nicht mit blos gekochtem Leinöl gemalt, welches den Farben keinen solchen Glanz, solche Durchsichtigkeit und Dauer zu geben vermag, und der von ihm erfundene Malerfirniss bestand in einer Mischung, die man nicht mehr kennt, obwohl von Vielen behauptet wird, die Eyck'sche Art zu malen wieder erfunden zu haben, von welchen wir hier nur Prosper Mérimée anführen wollen. Das Zerspringen eines Gemäldes war wohl nicht der einzige Grund, welcher Johan van Eyck antrieb, ein besseres Mischmittel für Farben zu suchen, als das Leinöl. Im Anfang des 15. Jahrh. machte die Glasmalerei grosse Fortschritte, und die Maler, welche sich mit Altartafeln beschäftigten, mussten ein Mittel suchen, die Farben ihrer Gemälde zu steigern, damit solche nicht durch die Pracht der Fenster völlig niedergeschlagen würden.

Man hat Versuche angestellt, flüchtige Oele, Harze und Wachs mit einander zu verbinden, welche mehr oder weniger günstige Erfolge hatten, aber doch nicht völlig befriedigend waren. Auch hat man gefunden, dass sich in Fäulniss übergehendes Eiweiss mit Oel verbindet und diese Mischung sich auch mit Wasser versetzen lässt, wo dann das Eiweiss die Vereinigung von Wasser und Oel vermittelt.

No. 814. Eine Heilige, welche in einem Buche liest und vor einer

Kirche sitzt, die gebaut wird, nach dem Original, welches in dem Besitz des Herrn Joh. Enschede zu Harlem sich befindet. Gestochen von Corn. van Noorde. Harlemensis. 1769. Sehr schön und selten.

No. 815. Lit. A. Die Anbetung der heiligen drei Könige. Das Original befindet sich in der Königl. Gallerie zu Schleissheim. Gestochen von Carl Ernst Hess 1823.

No. 815. Lit. B. Alter Niederländer des 15. Jahrhunderts. Unbekannt und nicht bei Bartsch zu finden. Höchst selten. Aus der Sammlung des Herrn Delbecq de Gand. *Vente le* 1. *Avril* 1845. *Troisième partie*. No. 12. Die heilige Veronica. Sehr zart gestochen. Leicht colorirt. Vortrefflich erhalten.

MELCHIOR LORCH,

geb. zu Flensburg 1527.

Würde seinem Geburtsorte nach nicht zu den Niederländern gezählt werden können.

No. 816. Der Maulwurf in einer schönen Landschaft. B. P.-G. Vol. 9. pag. 503. No. 5.

No. 817. Eine männliche Figur. Nach Michel Angelo. *L'homme crucifié.* B. p. 504. No. 8. Hauptblatt des Meisters.

Blätter der Gebrüder WIERCX.

No. 818. Der Engel Michael. Nach M. a. Vos. Von Hieronymus Wiercx.

No. 819. Die Grablegung. Nach einem alten Niederländer. Sehr beschnitten und gelb, aber doch schön.

No. 820. Lucretia. Nach Marc-Antonio. Bartsch Vol. 14. p. 157. sagt nicht, von welchem der Brüder Wiercx dies Blatt gestochen sey. Sehr schöner Druck.

No. 821. 4 Blätter. 2 Bl. trauernde Marien und 2 Bl. Engel. Von Hieronymus Wiercx.

Blätter berühmter Meister, die zugleich Kupferstecher waren.

LUCAS VAN LEYDEN,

geb. 1494, gest. 1533.

Sein Familienname war Jacobsz. Schüler des Cornelius Engelbrechtsen. Von Kindheit an beschäftigte er sich leidenschaftlich mit der Malerei und Kupferstecherkunst. Dieser krankhaft aufgeregte Zustand rieb seine Körperkräfte auf. Er unternahm, um die Künstler seines Vaterlandes kennen zu lernen, eine Reise, und richtete dazu sehr prächtig

eine Gondel ein. Der Maler Mabuse begleitete ihn, und Lucas hoffte sich in dessen lustiger Gesellschaft zu erheitern, er kehrte aber nur noch verstimmter zurück, und bildete sich ein, dass er aus Neid vergiftet wäre. Er verliess von dieser Zeit an das Bett nur höchst selten. Seine Tochter verheirathete sich, und vor seinem Tode brachte man ihm seinen Enkel aus der Taufe. Als er vernahm, dass man diesem den Namen Lucas gegeben, ward der Grossvater unwillig und sagte, dass er daraus erkenne, man wolle einen jungen Lucas haben, und sey des alten überdrüssig. Kurz vor seinem Tode verlangte er in die freie Luft gebracht zu werden, und nachdem er noch einmal den Anblick des freien Himmels genossen, starb er zwei Tage darauf. Es findet unter den Werken des Lucas eine grosse Verschiedenheit statt. Die früheren sind sehr charakteristisch, in den letzteren verräth sich ein Streben nach einem falschen Ideal, was nichts als eine Verleugnung des Naturgemässen und eine ohnmächtige Nachahmung Michelangeloscher Grossheit ist.

No. 822. Der Sündenfall. B. No. 8. Schlechter Druck.

No. 823. Kain erschlägt Abel. B. No. 13. Schwacher Druck.

No. 824. Joseph erzählt seine Träume. B. No. 19.

No. 825. 2 Blätter. Joseph entflieht Potiphars Weib. B. No. 21. Die Frau des Potiphar verklagt Joseph. No. 21.

No. 826. 2 Blätter. Joseph im Gefängniss. B. No. 22. Joseph deutet die Träume des Pharao. No. 23.

No. 827. Delila und Simson. B. No. 25. Nicht sehr kräftig.

No. 828. David spielt die Harfe vor Saul. B. No. 27.

No. 829. Salomo betet die Götzen an. B. No. 30. Vortrefflicher Druck.

No. 830. Die Verehrung des Kindes durch die Könige aus dem Morgenlande. B. No. 37.

Die Folge von runden Bildern aus der Leidensgeschichte ist sehr selten und hier vollständig in vortrefflichen Drucken. Die Blätter haben bis auf No. 63. die verzierten Einfassungen, welche gewöhnlich fehlen, wodurch die Kostbarkeit dieser Exemplare noch erhöhet wird.

No. 831. Die schlafenden Jünger und Christus im Gebet. No. 57.

No. 832. Gefangennehmung Christi. No. 58.

No. 833. Christus vor dem Hohenpriester. No. 59.

No. 834. Die Verspottung. No. 60.

No. 835. Die Geisselung. No. 61.

No. 836. Die Dornenkrönung. No. 62.

No. 837. Christus dem Volke vorgestellt. No. 63. Ohne die verzierte Einfassung.

No. 838. Kreuztragung. No. 64.

No. 839. Kreuzigung. No. 65.

No. 840. Copie nach No. 57. Die schlafenden Jünger. Bartsch kennt diese schöne Copie nicht.

No. 841. Die Dornenkrönung. B. No. 69.

No. 842. Christus dem Volke vorgestellt. B. No. 71. Eins der grössten und seltensten Blätter des Lucas van Leyden. In einem prachtvollen Abdrucke.

No. 843. Die grosse Kreuzigung. Erste Auflage mit der verkehrten 5 in der Jahrzahl 1517. Sehr selten.

No. 844. Die Wiedererkennung des verlorenen Sohnes. No. 78. Schöner Druck, aber sehr schmutzig und etwas beschädigt.

No. 845. Madonna stehend auf dem Monde, dessen Spitzen nach unten gekehrt sind. No. 82.

No. 846. Madonna stehend auf dem Monde, dessen Spitzen nach oben gewendet sind. No. 83.

No. 847. Madonna unter einem Baume sitzend. No. 83.

No. 848. Madonna unter einem Baume sitzend, wird von zwei Engeln belauscht. No. 84.

No. 849. Lit. A. St. Peter und Paul. No. 106.

No. 849. Lit. B. St. Christophe. B. Vol. 7. p. 396. No. 109.

No. 850. Die Bekehrung Pauls. No. 107. Prächtiger Abdruck dieses grossen Blattes.

No. 851. Die Versuchung des heiligen Antonius. No. 117.

No. 852. Der heilige Gerhard. No. 119.

No. 853. Meisterwerk des Lucas van Leyden, bekannt unter der Benennung: Der Tanz der Magdalena. B. No. 122. In einem prachtvollen Exemplare. Bartsch sagt: Die guten Exemplare sind ausserordentlich schwer zu finden, sie wurden schon bei Lebzeiten des Lucas mit einem Gold-Gülden bezahlt, was für damals ein grosser Preis war, und seitdem sie noch seltener geworden sind, indem die Zeit sie grösstentheils zerstört, ist ihr Preis sehr gestiegen, und die Liebhaber treiben ihn bisweilen zu ausserordentlichen Summen hinan.

No. 854. St. Catharina. No. 125. Ein kleiner Fleck.

No. 855. Der Mönch Sergius wird von Mahomet getödtet. No. 136. Schwacher Druck.

No. 856. Magdalena in der Wüste. No. 123. Sehr selten und schöner Druck.

No. 857. Lucretia. No. 134.

No. 858. Pyramus und Thysbe. No. 135. Mit breitem Papierrand.

No. 859. Der Dichter Virgil in einem Korbe aufgehängt. No. 136. Vasari ertheilt diesem Blatte ein grosses Lob.

No. 860. Venus und Amor. No. 138.

No. 861. Der Narr und die Spröde. No. 150.

No. 862. Die nackte Frau, welche einem Hunde die Flöhe abliest. No. 154. Sehr selten, vorzüglicher Druck.

No. 863. Die Musikanten. No. 155.

No. 864. Das Milchmädchen. No. 158. Sehr selten, schöner Druck.

No. 865. Verzierung. No. 161.

No. 866. Verzierung. No. 164.

No. 867. Zwei Medaillons mit spielenden Kindern. Schwach und beschädigt.

No. 868. Lucas van Leydens eigenes Bildniss. No. 173.

No. 869. Der Mann in Betrachtung eines Todtenkopfes, welches ebenfalls für Lucas' eigenes Bild gehalten wird. No. 171. Prächtiger Druck.

No. 870. Die Bekehrung Paulus. Schwacher Druck und fleckig. No. 107.

Holzschnitte.

No. 871. Lit. A. Die Helden. *Josve Rex. N. David Rex. Israhel. Jvdas Machabevs. Hector. Alexander Macedo. Jvlivs Caesar. Artvs Rex. N. Carolvs Magnvs. Godofridvs Billonivs.* 3 Blätter. B. P.-G. Vol. 7. p. 442. No. 15.

ALAERT CLAAS VON UTRECHT.

Claas lebte zwischen 1520 und 1555 zu Utrecht.

No. 871. Lit. B. Der heilige Philipp tauft den Beschnittenen. B. Vol. 9. p. 122. No. 12. Erster Druck, wo das Monogramm des Meisters und die Jahrzahl 1524 sich auf einem weissen Täfelchen befinden.

HEINRICH GOLTZIUS,

geb. zu Mülbrecht 1558, gest. zu Harlem 1617.
Bartsch Vol. III.

Schüler Leonhard's, heirathete sehr jung eine weit ältere, reiche Frau. Zur Wiederherstellung seiner Gesundheit und Heiterkeit unternahm er eine Reise, und hatte den lustigen Einfall, seinen Diener als reichen Edelmann und sich als dessen Diener zu verkleiden, was zu komischen Begebenheiten Veranlassung gab. Er fand dadurch Gelegenheit, unbefangene Urtheile über seine eigenen Werke zu vernehmen und zu beobachten, wie oft man die Leute nach ihrem äusseren Scheine schätzt. 1591 kam Goltzius nach Rom, als daselbst eine pestartige Krankheit herrschte, wodurch er sich nicht abhalten liess, die ungesundesten Gegenden aufzusuchen, um alles Merkwürdige zu zeichnen. Von hier aus wanderte Goltzius, um den Räubern zu entgehen, ärmlich verkleidet

nach Neapel. Ueberall, wo er hinkam, erwarb er sich jedoch durch seine Geschicklichkeit grosse Achtung. Die Reise hatte die erwünschten Folgen für seine Gesundheit und Heiterkeit. Er arbeitete viel und mit erneuter Kraft, und bildete seinen Stiefsohn Jacob Matthen zum geschickten Zeichner und Kupferstecher. Sein hauptsächliches Verdienst ist, dass er den Grund zur Ausbildung der Grabstichelarbeit legte. Ein geregeltes Schraffir, was er, wie man sagen möchte, erfand, tritt in seinen Werken oft zu auffallend hervor; das Mittel zum Zweck erhoben, sind seine Stiche mehr Kunststücke, als Kunstwerke.

No. 872. Heinrich Goltzius' eigenes Bildniss, in Holz geschnitten von C. S. Vigem. Prächtiges Blatt.

Die Meisterwerke des Goltzius.

No. 873. 1) Die Verkündigung. No. 15—20.
No. 874. 2) Der Besuch bei Elisabeth.
No. 875. 3) Die Anbetung der Hirten.
No. 876. 4) Die Beschneidung.
No. 877. 5) Die Könige aus dem Morgenlande.
No. 878. 6) Die heilige Familie.
No. 879. Maria und Joseph zeigen das Kind den Hirten. Unvollendetes Blatt. No. 21. Erster Druck.
No. 880. Dasselbe Blatt. No. 21. Zweiter Druck.
No. 881. Die trauernde Maria. No. 41. Sehr schön.
No. 882. Dasselbe Blatt. Beschädigt.
No. 883. Derselbe Gegenstand. Copie.
No. 884. Der Fahnenträger. No. 125.
No. 885. Der Hauptmann. No. 123.
No. 886. Theodorvs Cornhertivs. No. 169. Zweiter Druck.
No. 888. Ph. Galle. No. 170.
No. 889. Niquet. No. 177. Sehr schön.
No. 890. Wilhelm von Nassau, Prinz von Oranien. No. 178.
No. 891. Johannes Zyrenys. No. 189. Vor dem Wappen; sehr selten.
No. 892. Galatea. Nach Raphael. Vischer exc.
No. 893. Pferde. No. 293. Fleckig.

Folgende Blätter des Goltzius sind nicht von Bartsch angeführt.

No. 894. Herkules umarmt Dejanira. In der Ferne Nessus.
No. 895. Das Weib, welches einem geflüchteten Könige einen Nagel in den Kopf schlägt.
No. 896. Simson mit dem Eselskinnbacken.
No. 897. David.

No. 898. Amor und Venus. Sehr zart gestochenes, rundes Blatt mit der Umschrift: *Sine Cerere et Baccho friget Venvs.*

No. 899. 12 Blätter. Die Leidensgeschichte. Copien. Sehr täuschend und schön.

JOH. MÜLLER.

Bartsch Vol. III.

Schüler des Goltzius, lebte zwischen 1589 und 1625.

No. 900. 3 Blätter. Nach einer Gruppe in Wachs modellirt von Adrian de Vries. No. 77—79. Ein nacktes Weib ringt mit einem Manne. Die Meisterwerke des Stechers. Schöne Drucke vor der Adresse.

FRANZ FLORIS,

geb. zu Antwerpen 1520, gest. daselbst 1570.

No. 901. Die Siegesgöttin unter den Besiegten. Von dem Meister selbst radirt.

No. 902. Sapientia und Jvstitia. Von Sadeler.

THEODOR DE BRY,

gest. zu Frankfurt a. M. 1625.

Theodor de Bry, Vater und Sohn, Letzterer vorzüglicher.

No. 903. Rundes Blatt mit vielen Verzierungen, Geschichten.

No. 904. 2 Blätter. Goldschmiedsarbeiten. Auf dem einen Susanna, auf dem andern Minerva.

No. 905. Eins dergleichen mit Mutius Scaevola.

NIC. DE BRUYN.

No. 906. Der Ritter mit Tod und Teufel. Eigene Composition.

No. 907. Eine Versammlung von Männern und Frauen in einem Walde. Schönes und grosses Blatt von Nic. de Bruyn.

No. 908. Eine Dame, welche vor einem Reiter kniet. Reiche Landschaft. Schwacher Druck und beschädigt.

No. 909. Cvria Hollandia. H. Bondius fecit. Ansicht eines grossen Canals, an welchem eine grosse Stadt liegt.

Niederländische Kupferstecher, die nicht zugleich Maler waren, oder deren Gemälde doch unbekannt geblieben sind.

THIERY VAN STAR,

lebte um 1544.

No. 910. Die Versuchung des Heiland. B. Vol. 8. No. 5.

No. 911. Christus am Brunnen. No. 6.

No. 912. St. Lucas malt die heilige Jungfrau. No. 9.

No. 913. Der heilige Bernhard kniet vor der Madonna. No. 8.

HEINR. GOUDT, Pfalzgraf,

geb. zu Utrecht 1558, gest. 1630.

Heinrich Gaudt oder Goudt. Nach von Sandrart ist erste Schreibart richtiger. Eine lebhafte Neigung zur Kunst beseelte ihn von frühester Jugend. In Rom ward er des Malers Adam Elsheimer Freund, dessen Malereien er theuer bezahlte. Er wurde krank und fast blödsinnig. Nur wenn er über Kunstgegenstände sprach, erwachte sein Geist wie aus tiefer Betäubung. Nach den Ansichten der damaligen Zeit hielt man diesen Zustand für die Wirkung eines Liebestrankes. Es ist wahr, dass ein Mädchen und ihre Schwestern ihn ganz beherrschten und endlich beerbten. Doch starb Gaudt in sehr hohem Alter 1630, so dass der Liebestrank ein sehr langsam schleichendes Gift gewesen ist, welches dem Körper nichts schadete.

Sämmtliche Werke dieses Meisters in den prächtigsten Abdrücken.

No. 914. Der kleine Tobias.

No. 915. Dasselbe Blatt, in einem etwas weniger kräftigen, aber doch sehr schönen Drucke.

No. 916. Der kleine Tobias, von seinem Schutzengel am Arm gehalten, schreitet von einem Stein zum andern über einen Fluss. Der wesentlichste Unterschied zwischen diesem und jenem Bilde ist die Morgendämmerung auf dem einen, und die Tageshelligkeit auf dem andern. (1608.)

No. 917. Die Enthauptung Johannes. Sehr selten.

No. 918. Der kleine Tobias. Leichte Radirung. Einige schreiben auch dieses sehr seltene Blatt dem Goudt zu.

No. 919. Die Enthauptung Johannes. Copie.

No. 920. Ceres, bekannt unter der Benennung die Hexe. Mit Mariette's Namensunterschrift.

No. 921. Philemon und Baucis. (1612.)

No. 922. Die Morgendämmerung.

No. 923. Die Flucht nach Aegypten.

JOHAN VAN DE VELDE,

geb. zu Leyden 1598.

Stiche in Goudt's Manier.

No. 924. Das berühmte Blatt, der sogenannte Kanonenschuss, wo die Beleuchtung von einer abgefeuerten Kanone ausgeht.

No. 925. 4 Blätter. Die vier Tageszeiten.

CORNELIUS VISSCHER.

Cornelius Visscher, einer der grössten Kupferstecher, milderte mit malerischem Sinn die glänzende Wirkung des Grabstichels. Zugleich war er erfindender Künstler, und was er nach seinen eigenen Zeichnungen stach, wird vorzüglich geschätzt. Seine Lebensumstände sind unbekannt geblieben, und man weiss nur von ihm, dass er in der Mitte des 17. Jahrhunderts in Holland lebte, und Peter Soutman sein Lehrer war.

No. 926. Die Familie am Kamin. Schöner Druck, aber die Unterschrift weggeschnitten.

No. 927. Der Rattenfänger. Clemendt de Jonghe excudit.

No. 928. Gellius de Bouma. Sehr schöner Druck.

No. 929. Petrus Scriverius, Harlemensis. P. Soutman dirigente.

No. 930. Die Bauern am Kamin. Wahrscheinlich nach A. van Ostade.

No. 931. Der Violinspieler. A. Brouwer pinx. Vor der Unterschrift, sehr schöner Druck.

JONAS SUYDERHOEF.

Jonas Suyderhoef, Zeitgenosse des L. Visscher, und ebenfalls Schüler des P. Soutman.

No. 932. Die Gesandten, welche den Westphälischen Frieden schliessen. Gerärt ter Burck pinx. Schöner Druck.

S. MUNYKHUYSEN.

No. 933. Hendrik Dirksen u. s. w. Limburg pinx. S. Munykhuysen sculp. 1685.

J. HOUBRAKEN,

geb. zu Dordrecht 1698, gest. 1780.

No. 934. Drvs, Cornelivs Hovthoff u. s. w. Quinckhart pinx. 1744. Sehr schön.

No. 935. Jacoba van Selstede u. s. w. Quinckhart 1735.

No. 936. Ein Herr in einer Alongeperücke. Blos das Bildniss vollendet, die Umgebungen nur mit feinen Linien angelegt.

A. VAN DYCK,

geb. zu Antwerpen 1599, gest. 1641.

Anton van Dyck war erst Schüler des Malers Heinrich von Balem, und bald darauf Gehülfe des Rubens. Es liegt nicht in dem edlen Charakter dieses grossen Künstlers, dass er auf van Dyck neidisch geworden sey, und ihm gerathen habe nach Italien zu gehen, um diesen Ne-

benbuhler zu entfernen. Ueberdies hatte Rubens nicht Ursache, auf irgend einen Künstler eifersüchtig zu werden, und konnte seinem Schüler auch keinen bessern Rath geben, als sich an den grossen Werken der Italiener zu vervollkommnen. Van Dyck hatte nur erst wenig Meilen seiner Reise zurückgelegt, als ihn die Reize eines schönen Bauermädchens in Savelthem fesselten. Die Blüthe dieser Liebe waren zwei treffliche Altargemälde für die Kirche des Dorfes, wo das Mädchen lebte. Der Ritter Nanni trennte die Liebenden, und drängte den jungen Künstler, die Reise nach dem Lande des künstlerischen Ruhmes fortzusetzen. Van Dyck riss sich mit blutendem Herzen von Allem, was ihm lieb war, los, und wer weiss, ob die Wunde je heilte, ob dieser schwermüthige Zug seines edlen Angesichts ihm nicht von jenem Seelenschmerz geblieben, ja selbst daraus jene wunderbare Stimmung seines Colorits entstanden ist, welches uns die Welt, bald in tiefen Schatten gehüllt, bald in einem zwar zarten und milden, aber wehmüthigen, graulichen Licht, wie bei bedecktem Himmel, erblicken lässt.

Nach seiner Rückkehr in die Heimath fand er nicht die Aufnahme und Anerkennung, die er zu erwarten berechtigt war. Man tadelte die zarte Ausführung seiner Gemälde, das bunte Colorit des Caspar de Crayer machte mehr Wirkung, als van Dyck's Farbenharmonie, und da er an den rohen Gelagen seiner Zunftgenossen nicht Theil nahm, so verspotteten sie ihn. Erst König Karl I. von England erkannte Dycks hohen Werth, der in einer tiefen und seelenvollen Auffassung und einer gediegenen, aber nicht prunkenden Darstellung der Gegenstände besteht. Er ward mit Auszeichnungen und grossen Summen belohnt, und wie sein Glück stieg, wuchs seine Begierde nach glänzenden Vergnügungen und höherem Range, um für die innere Seligkeit der Jugend an der Pracht und Herrlichkeit der Welt einen Ersatz zu finden. Er vermählte sich mit der Tochter des Lord Ruthven, Grafen von Goree, reiste mit seiner schönen und liebenswürdigen Gemahlin in sein Vaterland, und kehrte nach England zurück, wo er nur noch zwei Jahre lebte.

No. 937. *D. Kenelmvs Digbi Eqves. P. V. Vorst. sculp. Ant. van Dyck pinxit.*

No. 938. *Imp. Caesar Carolvs V. Aug. E. Titiani Prototypo. P. P. Rubens excudit. Cum Privil.* Ohne den Namen Vorsterman.

No. 939. *Excell. D. Franciscvs de Moncada etc. D. A. Van Dyck Eques pinxit. Vorsterman sculp.*

LUCAS VORSTERMAN,

geb. zu Antwerpen 1580.

Es gab mehrere Stecher Namens Vorsterman, jedoch ist der, welchen man Lucas Vorsterman den Alten nennt, einer der ausgezeich-

netsten Künstler. Dass er Anfangs Schüler des grossen Rubens war, kam ihm zu Statten, als er sich ausschliesslich sodann mit der Kupferstecherei beschäftigte, denn es giebt wenig Künstler seines Fachs, welchen eine solche zarte Mannichfaltigkeit in Abstufung von Licht und Schatten möglich ist. Daher hat auch noch kein anderer vermocht, mit gleicher Vortrefflichkeit, bei voller Kraft der Farben, die milde Zusammenstimmung van Dyckscher Gemälde im Stich wiederzugeben.

No. 940. *Thomas Howardvs Dex et Comes Norfolcrae etc. Hans Holbein pinxit. Vorsterman sculp.* Sehr schöner Druck.

No. 941. *Illvstris. Principi Ernestinae de Ligne.*

No. 942. Ant. van Dyck. Lucas Vorsterman exc. Bildniss eines Mannes, der die Hand auf die Brust legt, als wenn er betheure, was er sagt. Nach Titian von L. Vorsterman jun.

No. 943. Titians Bildniss. L. Vorsterman der Jüngere.

Blätter nach den Malern geordnet.

PETER PAUL RUBENS,

geb. zu Antwerpen den 28. Juni 1577, gest. den 30. Mai 1640.

Die Sucht nach Entdeckungen und Berichtigungen und die Eitelkeit der Städte, welche eine Ehre darein setzen, dass in ihren Mauern ein grosser Mann geboren wurde, haben die Kunstgeschichte in Verwirrung gebracht. Aber es gereicht vielen Städten sehr zur Schande, dass sie die Geburtsorte berühmter Männer sind, weil solche meist von ihren Mitbürgern erst dann geschätzt wurden, wenn das Ausland ihre Verdienste anerkannte und belohnte. Die Stadt Köln, welcher Rubens nichts verdankt, will Antwerpen die Ehre, der Geburtsort des grossen Künstlers zu seyn, streitig machen. Man legt darauf Gewicht, dass in einer lateinischen Lebensbeschreibung und von Gelenius behauptet wird, Rubens sey in Köln geboren, und legt kein Gewicht auf von Sandrarts genauere Aussage, zu Folge welcher Rubens 1577 den 28. Juni zu Antwerpen geboren wurde. Diese Nachricht scheint mir denn doch mehr Glauben zu verdienen, da von Sandrart Rubens persönlich kannte und ihn hoch verehrte. Der Brief von Rubens an den trefflichen Bildnissmaler Goldorp zu Köln, in welchem Ersterer schreibt, dass er die Marter des heiligen Petrus mit besonderer Sorgfalt behandelt, weil er für Köln eine vorzügliche Zuneigung hege, da er in dieser Stadt bis zum zehnten Jahre erzogen worden sey, scheint mir gerade zu beweisen, dass Rubens daselbst nicht geboren wurde, weil er Köln nicht seine Vaterstadt oder seinen Geburtsort nennt. Es ist zwar wahr, dass Rubens Vater Schöppe zu Antwerpen war, diese Stelle wegen unruhiger Zeiten aufgab und sich nach Köln wendete; es muss aber erst bewiesen werden, ob das Jahr

1568 richtig angegeben ist, oder ob dies nicht erst geschah, als Peter Paul geboren war. 1566 kamen die Religionsunruhen zum völligen Ausbruch, und so könnte jene Jahrzahl 1568 wohl blos auf einer Vermuthung beruhen, welche man zu einem historischen Datum erhob. So viel ist indess gewiss, dass weder Antwerpen, noch Köln sich um den jungen Künstler viel bekümmerten, da beide Städte erst jetzt ängstlich Beweismittel aufsuchen, an welchem dieser Orte er denn in der That geboren wurde. Antwerpen behält einen andern Vorzug, dass Rubens sich dort hauptsächlich durch Otto Venius Leitung zum Künstler ausbildete. Als er 27 Jahre alt war, reiste Rubens nach Italien, und lebte an dem Hofe des Herzogs Vincenzio Gonzaga, was ihn jedoch nicht abhielt, Rom und Venedig zu besuchen, und einige Zeit an diesen Orten zu verweilen, um daselbst bedeutende Werke zurückzulassen. Viele Kunstkenner wollen in Rubens' Jugendwerken erkennen, dass Titian und Giulio Romano die Muster waren, nach welchen er sich bildete. Es beliebt Vielen, die Kunstgeschichte in wohlklingenden Redensarten zu schreiben, und darum dürfen wir nicht fragen, welche von den selbst untereinander sehr verschiedenartigen Manieren des Titian in Rubens' Werken wieder zu erkennen sey, und worauf denn diese geistige Verwandtschaft zwischen Rubens und Giulio beruhe. Es ist zwar wahr, dass Rubens Adam und Eva, von Titian gemalt, sorgfältig copirte, und beide Bilder befinden sich im Museum zu Madrid; allein dies ist wohl auch das einzige Beispiel, welches als Beweis zu dieser Behauptung angeführt werden kann. Mehrere Bilder, welche Rubens für die Spanier malte, haben dunklere Schatten, und dies ist nicht sowohl eine Nachahmung Tizianischer Vorbilder, als eine Nachgiebigkeit gegen die in Spanien beliebte Manier. Dass die Meisterwerke der Italiener nicht ohne Einfluss auf Rubens waren, ist unleugbar, und Sandrart sagt ausdrücklich, dass er Anfangs des Caravaggio kräftiges Colorit angenommen, jedoch wieder abgelegt habe; aber er blieb alle Zeit Rubens, der die Niederländer gerade von der Schwulst, in welche sie aus unverständiger Nachahmung der Werke des Michel Angelo verfallen waren, dadurch heilte, dass er sie zu ihrer derbkräftigen, lebensfrischen, gesunden Natur zurückführte. Rubens erkannte, dass seiner eigenen Natur treu zu bleiben und diese auszubilden, das Rechte sey, und dass kein Niederländer ein Venezianer, Römer oder Florentiner werden könne. So erzählt uns auch Sandrart in seiner naiven Weise, wie Rubens in Mantua nicht versäumte, „die aller fürtrefflichsten Gemälde und Statuen zu sehen, und nach selbigen sich zu perfectioniren, wie er dann solche auch sich trefflich zu Nutzen gemacht, und alle seine Studien darnach gerichtet, sonderlich aber nach der Venediger Manier, so ihm am meisten beliebt. Hierauf hat er sich nach Rom gemacht, und daselbst die löbliche Statuen der Anticken, auch die

Werke von Michael Angelo, Leonardo da Vinci, Raphael d'Urbino und anderer genauer betrachtet, jedoch gänzlich zu folgen Bedenken gehabt, indem ihm vorgemeldete Venezianische Manier mehr angestanden." Wenn Paolo Veronese tiefes Farbenfeuer der dunklen Gluth des geschmolzenen Metalls gleicht, über Titian's Bilder, aus seiner ersten Epoche, der heitere italienische Himmel eine allgemeine Helligkeit verbreitet, in welcher alle Farben zu milder Uebereinstimmung verschmelzen, so machen dagegen Rubens' Malereien eine Wirkung, als sähe man die Gegenstände im vollen Sonnenschein, und er ist recht eigentlich der Maler des Sonnenlichts. Die Harmonie der Gemälde des Rubens besteht nicht in dem Helldunkel, sondern in der Helligkeit und einer sich das Gleichgewicht haltenden Kraft aller Tinten. Wenn die Maler unserer Zeit den Triumph des Colorits darein setzen, mit Schmutz so zu malen, dass es wie Farben aussieht, so malten die grossen Coloristen mit Farben so, dass man die Natur im Sonnenglanz zu sehen glaubt. In jeder Hinsicht war die Kunst zu Rubens' Zeit in Italien gesunken, und insbesondere das Colorit. Ein so kräftiges und eigenthümliches Hervortreten musste Bewunderung erregen und Rubens vielfältige Beschäftigung erwerben. In Genua erhielt Rubens Nachricht von der Krankheit seiner Mutter, und eilte nach Antwerpen zurück. Er fand die geliebte Mutter nicht mehr, sie war beerdigt. Der Erzherzog Albert überhäufte nun Rubens mit Ehrenbezeugungen und Aufträgen.

In Antwerpen erbaute sich Rubens ein prächtiges Haus und ein Museum, in welchem er die aus Italien mitgebrachten Kunstschätze aufstellte. Nachdem er sich häuslich niedergelassen, vermählte er sich mit einer Tochter aus einer geachteten niederländischen Familie. Ein Denkmal seines häuslichen Glückes ist das Bild in der Pinakothek zu München, wo er sich in einer Weinlaube sitzend, und seine Frau zu seinen Füssen ruhend, dargestellt hat. Wir könnten uns in dieser Gruppe Egmont und Clärchen denken. Das Glück war von kurzer Dauer, die liebevolle Gattin starb. Rubens vermählte sich zum zweiten Male mit Jungfrau Simente, die durch ihre grosse Familie, Schönheit und Reichthum vor allen, wie Sandrart sagt, zu ihrer Zeit das grösste Lob gehabt. Da Rubens sich in seinem 53. Jahre 1630 wieder mit Helena Forman verheirathete, Sandrart aber Jungfrau Simente als zweite Frau anführt, so muss sich Rubens dreimal verheirathet haben, wie man auch anzunehmen pflegt, wiewohl Dr. Nagler nur zweier Frauen erwähnt. Ueber Rubens' politische Missionen sind die Meinungen sehr verschieden. Ein Mann von Rubens' Geist und Weltbildung, der schon als ausgezeichneter Künstler überall Zutritt erhält, ist sehr geeignet, wichtige und geheime Aufträge auszurichten, denn sein Erscheinen an einem Hofe lässt keine Staatsangelegenheit vermuthen. Die Infantin Isabella, Regentin der Nie-

derlande, liess dem Könige von Spanien, Philipp IV., durch Rubens Nachricht geben, in welcher Bedrängniss sich das Land befände, und dass zu fürchten sey, eine Stadt werde nach der andern an Holland abfallen. Der König von Spanien sendete Rubens an den König von England, und Sandrart sagt uns hierüber sehr ehrlich Folgendes: „Unter anderen Ehren, so der König in Spanien diesem Künstler erwiesen, were, dass er ihn in gewissen Staats-Geschäften zu König Carlo Stuart in England verschickt, weil aber der König ungefähr merkte, worauf es abgesehen, und sein Intent ganz auf ein anderes zielte, wandte er die Sache alsobald um, unter dem Praetext, dass sie in Gebrauch hätten, zu Gesandten keine anderen als Fürsten und Herzogen anzunehmen, obschon die Person Rubens ausser diesen Handlungen ihm sehr lieb und angenehm sey" u. s. w.

Seine Verbindungen zu dem spanischen Hofe machten ihn bei der Gegenpartei des Königs in den Niederlanden verhasst, und da einer von den Uebelgesinnten ihm drohte, gab er die politische Correspondenz auf, und würde sein Leben in Glück und Ruhe beschlossen haben, wenn er nicht in den letzten Jahren sehr an Gichtschmerzen gelitten hätte.

Rubens' wohlwollenden Charakter lernt man aus seinen Verhältnissen zu jüngeren Künstlern kennen, denen er mit Rath und That beizustehen unermüdlich war. Seine Briefe sind Zeugnisse seiner edlen, freimüthigen, unparteiischen Denkweise. Sein Nachlass beweist die anständige Anwendung der Güter, welche ihm das Glück und seine Verdienste zugeführt hatten. Er machte einen, seinen Einnahmen und seinem Stande angemessenen Aufwand, und hinterliess noch ein bedeutendes Vermögen an Capital, Besitzungen und Kunstwerken, wovon er eine weit grössere Sammlung aufgebracht, als die erstere war, die er nach seiner Rückkehr aus Italien an den Herzog von Buckingham für 60,000 Niederländische Gulden verkauft hatte. Rubens starb geehrt, geliebt und tief betrauert den 30. Mai 1640 zu Antwerpen.

Unter seine vorzüglichsten Werke möchte ich nicht die Bilder der Gallerie Luxemburg zählen; sie sind breite Schmeicheleien auf die Königin Maria von Medici. Der andere Theil dieser Gallerie, in welchem ebenfalls allegorisch die Verdienste des Königs von Frankreich, Heinrich IV., geschildert werden sollten, blieb unausgeführt. No. 95. Lit. A.

Wohl aber gehören zu seinen bewunderungswürdigsten Werken das jüngste Gericht, gegenwärtig in München, sonst auf dem hohen Altar der Kirche zu Neuburg an der Donau, No. 952. Schon folgende Bilder, die Heimsuchung in der Cathedrale zu Antwerpen, der heilige Ignatius Loyola heilt Besessene, der heilige Franz Xaver predigt in Indien das Evangelium, und die Himmelfahrt der Maria, letztere drei Bilder im Belvedere zu Wien, der Mädchenraub, gewöhnlich Castor und Pollux ge-

nannt, in der Pinakothek zu München, und ein kleines Bild, das Urtheil des Paris, in der Königlichen Gallerie zu Dresden, sind hinreichend, um ihn in die Reihe der höchsten Künstler zu stellen. Wenn er von ästhetischen Stutzern verächtlich als Maler des Fleisches betrachtet wird, so geben wir zu bedenken, dass das Fleisch lebendig, und wo Leben auch Seele ist, und möchten fragen, wo denn die Grenzlinie zwischen dem Sinnlichen und Uebersinnlichen zu ziehen sey? Offenbart sich nicht im Leben der Natur der allschaffende Geist, und soll es nicht auch einem Künstler erlaubt seyn, die Natur in ihrer Lebendigkeit, von der Seite ihres sinnlichen Lebens und Daseyns aufzufassen? —

No. 944. Die Erhöhung der Schlange. P. P. Rubens pinx. S. à Bolswert sculp. Gasp. Huberti excud.

No. 945. Maria mit vielen Engeln umgeben. P. P. Rubens Cum Privilegio. P. Soutman dirigente. Corn. Visscher sculp. F. de Wit excudit.

No. 946. S. Catharina. P. P. Rubens. S. à Bolswert.

No. 947. Das berühmte jüngste Gericht von Rubens. Corn. Visscher sculp. Vor der Adresse.

No. 948. Crescetis Amores. P. P. Rubens pinxit. Corn. Galle sculp. Ein Weib, welches Liebesgötter säugt. Sehr schön.

No. 949. Heilige Familie. Nach Rubens. S. à Bolswert. A. Bonenfant excud. Schwach.

No. 950. Löwenjagd. P. P. Rubens pinxit. F. Suyderhoef sculp. P. Soutman excud. Schöner Druck.

No. 951. Eine Wolfsjagd. P. P. Rubens. F. Soutman Invenit et affiquiavit et excud. Beschädigt.

No. 952. Lit. A. Maria mit dem Kind in einer Landschaft, und Engel, welche ein Schaf herbeiführen. P. P. Rubens delin. et excud. cum Privilegiis. C. Jegher sculp. Holzschnitt mit zwei Platten gedruckt.

No. 952. Lit. B. 21 Blätter. *La Gallerie du Hotel de Luxembourg peinte par Rubens. Dessinée par Les S. Nattier et gravée par les plus illustres Graveurs du Temps.* Die Stecher sind: Massé, G. Edelinck, Lud. de Chastillion, Duchange, Loir, J. Audran, A. Trouvain, B. Audran, B. Picart, C. Simonneau, Corneille Vermeulen. Schöne Drucke, aber nicht gut gehalten, an den Ecken beschmutzt, und das Blatt: die Landung der Königin in Marseille, hat ein Loch.

J. JORDAENS,

geb. zu Antwerpen 1595, gest. 1678.

Jacob Jordaens war Gehülfe, Schüler und Freund des Rubens.

Seine vorzüglichsten Werke sind in dem Lustschloss bei Haag, der Bosch genannt.

No. 953. Soo D'oude Songen Soo Pepen de Jongen. J. Jordaens inv. et pinx. S. a Bolswert sculp. A. Bloteling excud.

No. 954. Maria Louissa de Fassis. A. van Dyck pinx. C. Vermeulen sculp. Sehr schön.

No. 955. Maria und der heilige Franz und ein Engel. Nach A. van Dyck. Von einem ungenannten Stecher. Grosses Blatt.

No. 956. St. Laurens. Adam von Frankfort (Elzheimer) inv. P. Soutman sculp.

GERHARD DOW,

geb. zu Leyden 1613, gest. 1680.

Sohn eines Glasmalers, der die Kunst seines Vaters betrieb und sich in derselben durch Unterricht des B. Dolendo und eines anderen Glasmalers vervollkommnete. Später erlernte er die Oelmalerei bei Rembrandt. Eine feine Beobachtung, nicht nur der Aussenseiten der Dinge und unbedeutender Kleinigkeiten, wie Viele glauben, nein! auch des Lebens und eine humoristische Auffassung desselben, giebt seinen Werken einen hohen Werth. Auch ist Dr. Nagler's Angabe der Werke des Dow dahin zu berichtigen, dass die berühmte Abendschule, ein Schulmeister, der bei Licht die Kinder unterrichtet, sich nicht in dem Museum zu Antwerpen, sondern noch vor wenig Jahren in dem zu Amsterdam befand. Als ich die Abendschule sah, war dies Gemälde sehr dunkel geworden und befand sich unter einer Glastafel, welche die genaue Betrachtung hinderte.

No. 957. The Quack Doctor. Gerhard Dow engraved by Charles Hess. Sonst in Düsseldorf, jetzt das Original in München.

Mappe X.

Einleitung.

Die Mappe, welche hier vor uns liegt, enthält authographische Blätter von Meistern, deren Zeit voller Thätigkeit etwa zwei Jahrhunderte ausfüllt. Es muss uns sehr auffallen, dass die Radirnadel und das Aetzwasser den Vorzug erhielten, und der Grabstichel, mit welchem Dürer und Leyden Wunder gethan, von den Malern bei Seite gelegt wurde. Schon dies lässt auf eine sehr veränderte Sinnesweise schliessen. Es war nicht mehr die charakteristische Form in ihrer festen Bestimmtheit

das Wesentliche der Kunst, der Farbenreiz hatte den Sieg davon getragen, und anstatt dass Farbe und Form in der Einheit des bildlichen Gedankens unzertrennlich sind, war es das Auge, welches an der Dämmerung, der farbigen Trübung des Lichtes, einen sanften, schwelgerischen Genuss fand. Es ist nicht zu leugnen, dass die Kupferstecherkunst, von der Mitte des 15. Jahrhunderts an, zu einer Trennung von Form und Farbe Veranlassung gegeben, ja solche selbst herbeigeführt hatte, denn bis dahin war es sogar üblich, plastische Werke mit Farben zu staffiren, und viele Holzschnitte und Kupferstiche zu illuminiren.

Wie aber nach dieser Scheidung bis gegen das Ende des 16. Jahrhunderts in der Kupferstecherkunst die Form als das Wesentliche sich erhalten hatte, und zwar mit Unrecht die Farbe als das Accidentale betrachtet wurde, so kehrte sich nun das Verhältniss um, und die Form trat gegen die Farbe zurück, ja unterlag dieser oft sogar. Schon im 16. Jahrhundert finden sich von Seiten der Malerei Andeutungen hiervon, denn in Correggio's letzteren Werken überwiegt doch schon die Farbe die Form, welche nur als Gelegenheit zum Farbenspiel zurückgesetzt wird.

Das Colorit erlitt aber selbst nachtheilige Veränderung, nachdem es aus seinem Verhältniss zu der Form herausgetreten war. Es fand ursprünglich unter beiden eine Uebereinstimmung statt, wie zwischen Ton und Wort, Musik und Poesie. Die Kupferstecherkunst hatte die Losung zur Scheidung gegeben, und nachdem die Form, Seiten der Malerei, in Verfall kam, und Farbe ihre höchste, jedoch einseitige Blüthe erreicht hatte, ergriff diese nun auch die Kupferstecherkunst als ihre Aufgabe, musste aber, um dies zu können, da sie auf Hell und Dunkel beschränkt ist, ein dem früheren entgegengesetztes Farbensystem einführen. Es haben die Farben, wie die Töne, psychische Wirkungen, wie man sogar an den Thieren wahrnehmen kann, welche durch die rothe Farbe in eine erhöhte Gemüthsstimmung versetzt werden. Auf diesen gleichsam mystischen Einflüssen beruht das Colorit in der Malerei. Die Kupferstecherkunst, wenn sie als Malerei, als Coloristin auftreten will, muss sich an das aristotelische Farbensystem halten, nach welchem die Farben nichts als Grade zwischen absoluter Finsterniss und absolutem Lichte sind. Das Colorit hört auf eine Harmonie von Farbentönen zu seyn, und wird zur blossen Abstufung von Schwarz und Weiss, und so wirkte die Kupferstecherkunst auf die Malerei zurück, dass sie nicht eine Kunst des Lichts, sondern des Schattens wurde.

Hierzu waren nun die Radirnadel und das Aetzwasser bequemere Mittel, als der Grabstichel, denn durch ein Gewirr feiner Striche ist es leichter, Schattenmassen über eine Fläche zu verbreiten, und das Licht einzuengen; Bestimmtheit der Form forderte man nicht, da sie sich mit

der Dämmerung nicht vereinbaren lässt, und so gerieth auch von dieser Seite die Malerei als bildende Kunst in Verfall. Man versuche es einmal, Rembrandt'sche Figuren sich mit voller Bestimmtheit zu denken, und man wird finden, wie viel solchen fehlt.

Billig scheint es uns hier, Rembrandt oben anzustellen.

Auf eine andere Wirkung glauben wir aufmerksam machen zu müssen, welche daraus hervorging, dass die Form als das in einem Bilde der Farbe Untergeordnete betrachtet wurde: es ist die Wahl niederer Gegenstände der Darstellung; denn die Idee prägt sich in der Form aus, und so wurde man eben so gleichgültig gegen die Ideen, als man gegen die Formen geworden war, das Niedere in jenen war eben so wie das Gemeine in diesen willkommen, wenn es nur zu feinen Farbenspielen Veranlassung gab. Da aber gegen das Ende des 16. und im 17. Jahrhundert im Allgemeinen eine Geistesträgheit eintrat, so waren geistlose Kunstproducte, die wenig zu denken und viel zu lachen gaben, um so willkommener.

Rembrandt und Peter van Laar hatten den Menschen schon tief genug herabgesetzt, so dass die Thiermalerei, wie sie genannt wird, begreiflich ist. Hätte man früher das Werk eines Meisters ein Viehstück genannt, so wäre es ein Schimpf gewesen, jetzt aber standen solche Bilder hoch in Ehren, und man muss eingestehen, dass das Leben der Thiere, wie es Potter, Alb. Kuyz, H. Roos und du Jardin auffassen, mehr erfreuen kann, als viele niederländische Bauernscenen und Rembrandt'sche Bilder aus dem Menschenleben.

Das Ungenügende, was die Thierwelt darbot, und das Missbehagen, was edleren Geistern die Darstellungen aus dem niedern Menschenleben einflössten, drängte Künstler, wie Jacob Ruisdael, Waterlo, Everdingen und Swanevelt, zur stillen, in sich geschlossenen Landschaft hin. Hieraus ist aber auch die Melancholie zu erklären, welche grösstentheils sich durch diese Naturbilder hinzieht. Die Natur erscheint darin mehr als theilnehmende, mitempfindende Freundin, und nicht sowohl als Trösterin.

Wir haben in die Mitte dieser Gruppe den Ostade gestellt. Er betrachtet den Menschen, eben auch wie der Landschafter seinen Baum, seinen Felsen — als ein Naturproduct. —

Wyck und Berghem ahnten etwas Höheres in der Natur, wissen es aber nicht zu finden, und gerathen dadurch zur Unnatur.

C. du Sart, David Tenniers und Both vereinten bisweilen sehr glücklich die Landschaft mit dem Treiben der Menschen, jedoch ist der Mensch immer in diesen Bildern nicht das klar sich selbstbewusste, sich selbstbestimmende höhere Wesen, sondern nur das lebendigste. Für den wahren Kunstfreund steht Claude le Lorrain wie ein Stern am

Himmel. Wenn uns das Nahe verstimmt, blicken wir zu ihm hinau und sind erheitert. Er hat sich am reinsten von den Einflüssen seiner Zeit gehalten, denn er bildete sich selbst. Man könnte sagen, dass in ihm die schlummernde Natur zum freudigen Selbstbewusstseyn erwacht ist; in seinen Werken hat sich die Natur selbst begriffen.

Als das Gegentheil, als das grösste Missverständniss des Menschen in der Naturanschauung, ja als eine Verneinung der Natur und alles Vernünftigen führen wir folgende bewunderte neuere Künstler an: Boissieu, Dittrich und Reclam.

Gegen das Ende des vorigen Jahrhunderts kam die Kunst zur Besinnung, und mit Nathe, Reinhardt und Koch beginnt eine Reihe von Künstlern, welche auf dem Wege der Naturbeobachtung die Zeit zu höheren Kunstwerken vorbereiteten. Selbst in ihren blossen Radirungen zeigt sich, dass sie nicht nur nach dem Helldunkel streben, in welchem sich die Kunst verlor, sondern dass die Deutlichkeit und Wahrheit der Form ihnen ebenso wichtig war, wie das Spiel des Lichtes. Ja das Licht ist viel zu hehr, als dass man damit spielen sollte, die Form offenbart sich dem Auge durch das Licht, und so ist es dem Geiste am nächsten verwandt.

Wie wir diese Künstler zur Entwicklung unserer ästhetischen Betrachtungen gruppirt haben, dürften die missbilligen, welche eine blosse Aufeinanderfolge oder sogenannte chronologische Ordnung verlangen. Zur Befriedigung dieser wollen wir die Namen derer, von welchen wir hier eigenhändige Arbeiten in dieser Mappe vorlegen, in folgender Reihe aufführen:

P. Lastman 1562.
D. Tenniers † 1649.
Claude le Lorrain 1600.
Rembrandt 1606.
Alb. Kuyp 1606.
Lutma 1609.
A. v. Ostade 1610.
P. v. Laar 1613.
Th. Wyck 1616.
A. Waterlo 1618.
A. v. Everdingen 1621.
N. Berghem 1624.
P. Potter 1625.
H. Roos 1631.
Swanevelt † 1690.
C. du Jardin 1635.
Jacob Ruisdael 1635.

J. Both 1640.
Flamen lebte um 1660.
*C. du Sart 1665.
Dittrich 1712.
De Boissieu 1736.
Nathe 1753.
Reinhardt 1761.
Koch 1768.
Reclam 1774.
Alb. Adam 1786.
Frommel 1789.
Peter Hess 1792.
A. Klein 1792.
Adrian Ludwig Richter 1803.
Preller 1804.

Malerische Radirungen. Holländer, Niederländer und Deutsche.

REMBRANDT,

geb. den 15. Juni 1606.

Paul Rembrandt van Ryn. Den Beinamen vom Rhein erhielt er von dem Kanale, an welchem die Mühle lag, in der er geboren wurde. Woher er den Namen Paul Rembrandt bekommen, ist ungewiss. Seines Vaters Name war Herrmann Gwoitz, und seine Mutter eine geborene von Sudbroeck.

Rembrandts Lehrer waren Swanenbourg, Peter Lastman und J. Pinas, doch verweilte er bei keinem lange; nur bei Ersterem war er drei Jahre. Er kehrte von Leyden in die Mühle am Rheinkanal zurück, und malte daselbst Alles, was ihm vorkam. Ein Kunstliebhaber kaufte ihm ein Bild für 100 Fr. ab, und Rembrandt erstaunte, dass seine Malereien, ausser für ihn, einen Werth auch für Andere hatten. Erst 1630 liess er sich in Amsterdam nieder, und konnte von nun an, mit Hülfe vieler fremder Hände, der Liebhaber Verlangen nach seinen Werken kaum befriedigen.

Mit dem steigenden Gewinn, den er sich durch seine Gemahlde und Radirungen erwarb, wuchs seine Geldbegierde, und er kannte kein anderes Vergnügen, als den Erwerb.

Demungeachtet ist es actenkundig, dass Rembrandt's Effecten den 15. Juli 1656 Schulden halber gerichtlich versteigert wurden. Entweder hat ihn der Geiz verleitet, einen betrügerischen Bankerott zu machen,

oder gewagte Speculationen zu unternehmen, wodurch er verlor, was er durch seine Kunst erworben hatte.

Einige Lebensbeschreiber des Rembrandt behaupten, dass er in Venedig, England und Schweden gewesen sey. Auch war er einige Zeit ganz verschollen, und man sagte, dass er gestorben wäre. Wahrscheinlich entstanden alle diese Gerüchte daher, dass er sich vor seinen Gläubigern verbarg, vielleicht aber auch, wie man glaubt, um den Preis seiner Werke durch die ausgestreute Todesnachricht noch bei seinem Leben zu steigern.

Wenn Rembrandt starb, ist nicht mit Gewissheit anzugeben. Am 9. Sept. 1665 quittirte sein einziger Sohn, Titus van Ryn, darüber, dass er von dem Commissar der Boedelkammer zu Amsterdam 6952 Gulden aus dem Nachlasse seines Vaters erhalten.

Sandrart sagt über Rembrandt: „dieses dient zu seinem Lobe, dass er die Farben sehr vernünftig und künstlich von ihrer eigenen Art zu brechen und manchmalen darmit auf der Tafel, der Natur warhafte und lebhafte Einfältigkeit, mit guter Harmonie des Lebens, auszubilden gewusst, wormit er dann allen denen die Augen eröfnet, welche dem gemeinen Brauch nach, mehr Färber als Maler sind" u. s. w.

Diese Natürlichkeit und Wahrheit des Rembrandt'schen Colorits, welche die Bewunderung Sandrarts verdient, und auf das Auge eine gelinde, überaus wohlthuende Wirkung macht, ist eine sanfte Dämmerung. Der schwärmerische Beifall, den seine Malereien erhielten, nachdem man kurz zuvor Rubens enthusiastisch bewundert hatte, ist nur aus der Eigenheit der menschlichen Natur zu erklären, dass sie Abwechslung verlangt, und es ist, als wenn die Augen der Kunstliebhaber bedurft, in dem Rembrandt'schen Dunkel von dem Rubens'schen Sonnenlicht sich zu erholen.

Nur zu oft wird der Genuss an der zarten Verschmelzung von Licht und Schatten durch die Hässlichkeit und Niedrigkeit der Gegenstände gestört, welche mit so viel Kunst gemalt sind. Sein grösstes und berühmtestes Bild ist die nächtliche Runde, unter der Benennung „die Nachtwache" bekannt, in dem Museum zu Amsterdam. Man muss annehmen, dass ein Fackelträger vorausgeht, um die Beleuchtung natürlich zu finden. Am hellsten ist der dicke Bauch des Schutzenhauptmannes beleuchtet, der den Zug anführt, und von diesem hervortretenden Globus stuft sich das Licht bewunderungswürdig durch unendliche Dämmerungsgrade, in welchen man die nachfolgenden Arquebusire noch erkennt, bis zur tiefsten Dunkelheit der Nacht ab. Höchst meisterhaft und eben so ekelhaft ist die Bathseba, eine kleine Skizze, in demselben Museum. Dahingegen sind die Rathsherren von Amsterdem ein in jeder Hinsicht treffliches Bild, nur dass es bei seinem Aufenthalt in Paris viel

gelitten hat. Die sogenannte Anatomie ist ein sehr schätzbares Kunstwerk oder Kunststück. Es stellt einen Leichnam vor, welchen man ganz in Verkürzung sieht, so dass die schmutzigen Fusssohlen dem Beschauer entgegenkommen. Hinter dem Tische, auf welchem der Todte liegt, steht der berühmte Arzt Nicolas Tulpe, der seinen Schülern mit einem Stäbchen die Sehnen der Hand kennen lehrt. Dieses Gemälde befindet sich jetzt in dem Museum zu Haag. Könnten wir, wie man bei vielen Gesängen nur auf die Musik hört, ohne den Text zu beachten, blos darauf sehen, wie diese Bilder gemalt sind, aber nicht was für Gegenstände Rembrandt malte, so würde das Auge sich an dem Farbenspiel und Helldunkel der Beleuchtung, wie das Ohr an einem Liede ohne Worte erfreuen. Aber eben darum steht die Malerei höher als die Musik, weil sie nicht blos durch Empfindungen des Gemüthes in passive Zustände versetzt, sondern den Geist zu bestimmten Begriffen und Ideen erhebt und in Thätigkeit erhält. In der Anschauung ist Farbe und Form eins, und diese sind wieder die Erscheinung der Idee, ein bildliches Kunstwerk ist also eine unauflösliche Einheit von sinnlicher Wahrnehmung und Gedanken. Käme es bei der Malerei, wie die ironisch- Tieck- Schlegel- Solger'sche Schule meint, nur auf den Farbenreiz an, und wäre Correggio ein grösserer Meister als Raphael, so würde eine zart nüancirte Palette schon das schönste Gemälde seyn.

Rembrandt's Landschaften, in welchen man oft nichts sieht, als einen kahlen Hügel, eine Hütte, und bisweilen einen Strauch, alles dies aber noch so in Dämmerung eingehüllt und so unförmlich, dass es bisweilen unentschieden bleibt, was man denn eigentlich sieht, sowie Bildnisse von Personen, besonders alten Männern und Frauen, deren Bekanntschaft zu machen man eben kein grosses Verlangen hat, würden nach jenen Theorien das reinste malerische Vergnügen gewähren.

Bei schauerlichen und traurigen Gegenständen ist das in Helldunkel ersterbende Licht seiner Malerei oft angemessen; z. B. bei der Geistererscheinung, welche die Eltern des Simson erblicken, in der Königlichen Gallerie zu Dresden, bei den Jüngern zu Emaus im Louvre, der Hagar, in der Gallerie Schönborn zu Wien, der Grablegung, im Museum zu Braunschweig. Bilder dieser Art sind nicht ohne Innigkeit, doch erhebt sich Rembrandt nie zu tragischer Höhe, und die Gefühle, welche er weckt, schweben in der Region von Wehmuth, Traurigkeit, Noth. Durch das sinnlich Ekelhafte und das moralisch Empörende gelingt es ihm, die stärksten Wirkungen hervorzubringen. Von ersterem haben wir Beispiele genug angeführt, und ein Meisterwerk letzterer Art ist das Bild im Museum zu Berlin, Adolph Graf von Geldern, der seinem eingekerkerten Vater mit der Faust droht. Der Ausdruck von Brutalität kann nicht höher getrieben werden, und die stärkste Farbenwirkung ist erreicht.

Das kräftige Colorit des Kopfes des Grafen Adolph wird durch die düstere Kerkerwand überaus gesteigert, und ich kann mich keines Rembrandt'schen Gemäldes erinnern, welches eine gewaltigere Wirkung machte, als dieses Meisterwerk der Malerei. Rembrandt ist jedoch auf keine Weise als der erste Colorist in dieser braunen Tinte des Helldunkels zu betrachten. Michel Angelo da Caravaggio lebte früher und steht denn doch weit über ihm; man darf nur nicht das Beste, was Rembrandt geleistet hat, mit den schlechtesten Bildern des Caravaggio vergleichen. Unter das Beste von Letzterem will ich nicht einmal die Grablegung zählen, sondern die Bilder auf St. Elmo in Neapel, welche die Werke des Spagnoletto verdunkeln.

Wenn das Bestreben, ohne Farbe eine malerische Wirkung hervorzubringen, zu billigen, und das Einengen des Lichtes durch viele Grade von Dunkelheit die richtige Aufgabe der Kupferstecherkunst wäre, so hätte sich Rembrandt ein Verdienst dadurch erworben, dass er in die Kupferstecherkunst zuerst dieses malerische Princip einführte. Es ist dies allerdings das Entgegengesetzte von dem, was Marc-Antonio leistete, dem die Form das Höchste blieb, selbst bei Bildern, die auch im Kupferstich eine malerische Lichtwirkung unerlässlich fordern, wie z. B. die Pest nach Raphael.

Was hätte denn Rembrandt als Kupferstecher weiter anders darzubieten, als ein Spiel von Licht und Schatten? denn man versuche nur seine Bilder in Contour zu zeichnen! —

Die hier aufgeführten Blätter gehören zu seinen gelungensten Radirungen. Wenn man Rembrandt's Arbeiten die Benennung Radirungen giebt, so geschieht dies in weiterer Bedeutung des Wortes, denn er bediente sich jedes Mittels, um eine malerische Wirkung hervorzubringen, nur vermied er die Anwendung des Grabstichelschraffirs, dessen Bestimmtheit seinen Absichten entgegen war.

Einige Drucke gleichen sogar Blättern in sogenannter schwarzer Kunst, oder der geschabten Manier, bringen diese Wirkung aber, wie Bartsch glaubt, nicht sowohl dadurch hervor, dass die Platte durch ein Wiegeisen rauh gemacht wurde, sondern dass Rembrandt nur die Stellen der Platte ganz rein von Druckerschwärze wischte, wo sich das höchste Licht im Abdruck zeigen sollte. Dieses malerische Verfahren konnte Rembrandt also keinem Andern überlassen, und seine Drucke haben daher einen wahren künstlerischen Werth, auf welchen blos mechanisch gefertigte Abdrücke keinen Anspruch machen können. Daher kommt es aber auch, dass fast kein Exemplar dem andern völlig gleicht. Ueberhaupt liebte er die Varietäten, und ändert seine Stiche sehr oft, damit die Kunstliebhaber die Spielarten sehr theuer bezahlen sollten. Es ist also unmöglich, einen so vollständigen Katalog zu liefern, dass

solcher alle Varietäten anführte. Herr Dr. Nagler hat in seinem Künstler-Lexicon sehr glücklich die Kataloge, welche Bartsch und Claussin über die Radirungen Rembrandt's abfassten, in übersichtlicher Kürze zusammengefasst.

Die zweifelhaften Blätter nicht mit gezählt, enthält das Verzeichniss des Dr. Nagler 377 Nummern. Der zweifelhaften Radirungen werden überdies noch 80 angeführt.

Rembrandt fand nicht allein unter seinen Schülern und Zeitgenossen treffliche Nachahmer seiner Manier, es schmeichelte sich solche so durch ihre malerische Wirkung ein, dass selbst in neuerer Zeit bedeutende Nebenbuhler des Rembrandt auftraten, unter welchen G. Fr. Schmidt und Longhi vorzüglich genannt zu werden verdienen.

No. 958. Der Triumphzug des Mardochai. pag. 43. No. 40.

No. 959. Darstellung im Tempel. p. 50. No. 49. Es giebt vier Arten von Drucken, dieses Exemplar ist von der zweiten.

No. 960. Christus heilt die Kranken. Bekannt unter der Benennung das Hundert Gulden-Blatt. Wilhelm Baillie kaufte die Platte von Greenwood, der sie in Holland aufgefunden hatte, und stellte sie mit solcher Geschicklichkeit her, dass die neuen Drucke selbst grosse Kenner täuschen können. Er verkaufte jeden Druck für 5 Guineen, und Drucke auf chinesisches Papier für $5^{1}/_{2}$ Guineen. Damit das aufgestochene Blatt doch eine Seltenheit blieb, zerschnitt Baillie die Platte in vier Stücke, nachdem er nur eine sehr kleine Anzahl von Abdrücken gemacht hatte. Catal. de Rembrandt. B. No. 78.

No. 961. *Ecce Homo.* Druck vor dem Schatten auf dem Gesicht des Mannes, welcher über dem, der den Rohrstab hält, sich befindet. — Dritter, aber sehr schöner Druck. B. p. 80. No. 77.

No. 962. Lit. A. Die Abnahme vom Kreuz. Druck vor der Adresse von Henri Vlenburg. B. p. 85. No. 81.

No. 962. Lit. B. Bildniss, bekannt unter der Benennung: Der junge Haaring. B. p. 228. No. 275. Sehr selten. Zweiter Druck auf grünes Papier.

No. 963. Bildniss des Utenbogaerd. Genannt der Geldwechsler. B. p. 236. No. 281.

No. 964. Der Burgemeister Six. B. p. 243. No. 285. Von ausserordentlicher Seltenheit. Schöner Druck.

PETER VAN LAAR,

geb. zu Laaren in Holland 1613.

Sandrart rühmt Peter van Laar wegen der Strenge, mit welcher er Perspective und Zeichnung beobachtet, und wegen seiner Auffassungsgabe.

Die Begebenheiten des Lebens und was um ihn vorging, bildete er aus der Erinnerung nach. Auch lobt sein Freund Sandrart Peter van Laars Heiterkeit und Gutmüthigkeit. Ueber seine Missgestalt lachte er selbst und liess es sich gefallen, dass ihn deswegen die Römer Bamboccio nannten. Sandrart erzählt folgende Geschichte, aus welcher man sich ein Bild von Peters Gestalt entwerfen kann. „Im Tanzen war er überaus artig, zoge sich oben kurz ein, und fuhr mit seinen langen Beinen so geschwind andern über den Kopf herum, gleich als ob nur ein halber Mann auf der Erde hupfte. Ein andermal sind wir, Ponsin, Claudi Lorenos und ich, Landschaften nach dem Leben zu malen oder zu zeichnen, auf Trivoli geritten, da dann auf der Rückreise, aus Sorge eines einbrechenden Regens, Bambatio, unwissend unserer, vor uns heimgeritten; da wir nun vor Rom ins Thor kommen und ihn gemisset, fragten wir die Wacht, ob er etwan schon vor uns hinein wäre, die aber mit nein geantwortet, sondern es wäre des Veterinus Pferd ohne Mann hinein gelaufen, habe auf sich ein Felleisen und zwei Stiefel neben dem Sattel, auch ein Hut oben aufgebunden gehabt, also dass sie obengedachten Bambots nur für ein Felleisen, Hut und Stiefel angesehen, so uns grosse Ursache zu lachen gegeben, wie er denn auch, als wir solches ihm erzählet, selbst herzlich darüber gelacht.“ 1639 kehrte P. van Laar nach Amsterdam aus Italien zurück. Eben so sehr, als er Andere durch seine gute Laune erheiterte, versank er oft in Trübsinn, den er jedoch immer durch die Violine, die er mit Leidenschaft spielte, verscheuchte. Als er älter wurde, erheiterte die Musik ihn nicht mehr, und er starb zu Harlem bei seinem Bruder, einem geachteten Schulmanne, in Melancholie, als er einige sechszig Jahre alt war. Dass er an einem Mord Theil gehabt und sich aus Gewissensunruhe in einen Brunnen gestürzt, ist ungegründet.

No. 965. Der Bauer führt sein Pferd. Vol. I. p. 11. No. 9. Das Pferd am Brunnen. p. 11. No. 10.

No. 966. Die beiden Reiter. p. 14. No. 17.

SIMON DE VLIEGER.

Bartsch Vol. I.

No. 967. Die Schafe. p. 31. No. 15.

No. 968. Das Getreideschiff. p. 25. No. 5. Schwach.

PAUL POTTER,

geb. zu Enkhuisen 1625, gest. 1654.

Bartsch Vol. I.

Paul Potter war schon in seinem funfzehnten Jahre ein berühmter Meister.

No. 969. Der Stier. p. 41. No. 1., und die stehende Kuh neben der liegenden Kuh. B. p. 42. No. 2.

No. 970. Die Kuh bei dem Bretverschlag. p. 42. No. 3. Etwas beschmutzt, aber schöner Druck.

No. 971. Copie nach diesem Blatte. Unterscheidet sich dadurch von dem Original, dass nur ein Vogel über dem Bretverschlage in der Luft fliegt. Schön.

No. 972. 2 Blätter. Der Ochse. Bartsch im Nachtrage p. 67. No. 4. Die Kuh auf der Weide. p. 43. No. 4.

No. 973. Die Kuh mit dem krummen Horn. p. 44. No. 5.

No. 974. Die pissende Kuh. p. 45. No. 6.

No. 975. Die beiden Kühe von hinten gesehen. p. 46. No. 8. Sehr schön.

No. 976. Der Kuhhirt. p. 52. No. 11. Vierter Druck. Die fünf Drucke unterscheiden sich auf folgende Weise: 1) ist 9 Zoll 9 Linien breit, 6 Z. 8. L. hoch. 2) nur 7 Z. 6 L. breit. 3) die Gruppe von drei Kühen jenseits des kleinen Kanals fehlt, und an deren Stelle ist eine Wiese, an deren Rande einige Häuser und Bäume stehen. 4) die Kuh im Vorgrund hat grössere Hörner bekommen. 5) mit dem Namen des Stechers und der Jahrzahl 1649. Die ersten Drucke sind von 1643.

No. 977. Der Kuhkopf nebst der Copie. p. 55. No. 16. Das seltenste Blatt dieses Meisters. Sehr schöner Druck.

Die Copie ist zwar geistreich radirt, aber dadurch leicht von dem Original zu unterscheiden, dass sich der Name Potter nicht darauf befindet, und der kleine Vogel in der Luft keinen Kopf hat.

No. 978. Die Melkkühe. B., Anhang zu Potter. p. 65. No. 2. Nicht von Potter selbst radirt.

Blätter in Potter's Manier.

No. 979. Büffel. — Ein Mädchen. Schafe und Ziegen. Schön.

No. 980. Der schlafende Hirt. Esel, Schweine und eine Spinnerin.

ALBERT KUYP,

geb. zu Dordrecht 1606.

No. 981. 4 Blätter. Gruppen von Kühen. Sehr geistreich radirt.

JOHANN HEINRICH ROOS,

geb. zu Ottendorf in der Pfalz 1631.

Lebte in Holland, wo er italienische Landschaften erfand und malte.

No. 982. Die Ziege bei den Schafen. Vol. 1. p. 136. No. 9.

No. 983. Der Widder und die beiden Schafe. p. 138. No. 13.

No. 984. Der Maulthiertreiber. p. 144. No. 24.

No. 985. 12 Blätter. Ein Heft *Etudes d'animaux dessinées par H. Roos.* A. Bartsch sc. 1799. Sehr schön.

No. 986. 5 Blätter. Thiere nach H. Roos. Gest. von C. Chard.

CARL DU JARDIN,

geb. zu Amsterdam 1635. gest. zu Venedig 1678.

Schüler des berühmten Berchem, dessen Manier er aber in Italien ablegte. Fast ist er mehr wegen der Lüfte, die er malte, als wegen der Landschaften zu bewundern. Niemand hat wie er gewaltiges Gewölk gemalt. Auch war du Jardin ein vorzüglicher Portraitmaler, obwohl Bildnisse unter seine seltneren Werke gehören. Seine Arbeiten fanden in Rom grossen Beifall und wurden theuer bezahlt, jedoch reichten seine Einnahmen nicht aus, seine unmässige Verschwendung zu befriedigen. In Lyon heirathete du Jardin eine alte reiche Französin, bezahlte seine Schulden und führte seine unliebenswürdige Frau nach Amsterdam, wo er sie verliess und nach Italien zurückkehrte. Du Jardin lebte einige Zeit in Rom, reiste von da nach Venedig und starb wenige Tage nach seiner Ankunft.

No. 987. Die beiden Ochsen. p. 179. No. 24. Sehr schwach.

JOHAN VAN AKEN.

Bartsch Vol. I.

No. 988. Der Mann mit dem Packt auf dem Rücken; reiche Landschaft. p. 281. No. 19.

JACOB RUISDAEL,

gest. zu Harlem 1681.

Bartsch Vol. I.

Seine Vaterstadt ist Harlem, wo er als Arzt und Chirurg geschatzt wurde. Ohne Unterricht in der Kunst erhalten zu haben, malte er schon im zwölften Jahre Landschaften, welche Beifall fanden. Die Bekanntschaft mit Berchem brachte ihn zu dem Entschlusse, die Heilkunde ganz aufzugeben, und seinem angebornen Berufe zu folgen, der ihn zum Landschaftsmaler bestimmte. Er ist als ein Schüler der Natur zu betrachten, mit der Ruisdael in dem innersten Einverständniss lebte. Indem sein Geist sich in ihre Tiefen versenkte, ward er sich erst recht selbst bewusst, und seine sanfte schwärmerische Melancholie beseelte und durchdrang die stillen Fluren, die schaurigen Waldungen und einsamen Thaler, wo wilde Bäche rauschen. Er scheint nur die nächsten Länder um seine Heimath besucht und Studien in dem malerischen Theile von Westphalen und Hannover gesammelt zu haben, wie wir z. B. aus der

Ansicht des Schlosses Bentheim, eines seiner früheren und noch heiteren Bilder in der Königlichen Gallerie zu Dresden schliessen können. Ruisdael ward ungefähr 46 Jahr alt und starb in seiner Vaterstadt Harlem. Da diese Sammlung das vorzüglichste radirte Blatt von Ruisdael nicht enthält, so müssen wir es hier besonders aufführen. Es ist bei Bartsch No. 5. das Kornfeld.

No. 989. Die kleine Brücke bei der Hütte. p. 311. No. 1.

No. 990. Die beiden Wanderer und ihre Hunde im Walde. p. 312. No. 2.

No. 991. Die Hütte auf dem Hügel. p. 313. No. 3.

Alle drei Nummern schlechte Drucke.

ADRIAN VAN OSTADE.

Bartsch Vol. I.

Obwohl Ostade seinem Geburtsorte nach ein Deutscher ist, so gehört er doch der Holländischen Schule an, weil er dieser Alles verdankt, was er war, sowohl die ausserordentliche Geschicklichkeit in der Malerei, als eine Richtung zum niedrig Komischen. Die höchste Klarheit der Farbe, so dass selbst der Schatten in seinen Gemälden überaus durchsichtig ist, gehört unter die grössten Vorzüge, welche er sich aneignete. Sein Umgang mit andern holländischen Malern, wie Brouwer und Johann Steen, hielt ihn in dem Kreise einer niederen Volksklasse, welche die vornehmen, holländischen Kunstliebhaber ausschliesslich von der lächerlichen Seite und nur durch Bilder geschickter Maler mögen kennen lernen. Man kann daher nicht sagen, dass Ostade, Steen, Brouwer, die Teniers das Volksleben in seiner Frische und Tüchtigkeit schilderten, sondern nur wie es vornehme Leute dadurch belustigt, dass es verächtlich erscheint, und sie sich selbst besser fühlen, als die Menschen in den theuer bezahlten Bildern. Insofern hat Descamps Recht, wenn er sagt, dass Ostade „die Natur auf solche Weise abmalte, dass er sie fast immer verhässlichte. Er selbst stellte sich in seiner Malerwerkstatt oftmals dar, und zwar meistens in einer schmutzigen Kleidung und ärmlichen häuslichen Einrichtung.“ Ein Bild dieser Art ist in der Königl. Gallerie zu Dresden, ein anderes im Museum zu Amsterdam. Allein man würde Ostade doch nur einseitig nach Bildern dieser Art beurtheilen. Der Bauer als Politiker in der Schenkstube, ein Bild in der Königlichen Gallerie zu Dresden, ist voll charakteristischer Züge, die mit Feinheit und schalkhaftem Humor aufgefasst sind. Das Mädchen auf dem Sterbebette, eine bewunderungswürdige Zeichnung in der Sammlung des Staats-Ministers Baron Verstolk van Soelen beweist, dass Ostade für das tief Rührende empfänglich war. Das Vornehm-Langweilige scheint seiner künstlerischen Natur nicht zugesagt zu haben, wie man aus seinem

eigenen Familienbilde schliessen kann, was sich in der Gallerie des Louvre befindet. Dies Bild zeigt ihn und seine hässlichen Kinder zwar sehr anständig, aber sehr steif und unerfreulich. Aus Furcht vor den Kriegsunruhen war er entschlossen, Holland zu verlassen und nach seiner Vaterstadt Lübeck zurückzukehren, allein ein Beschützer veranlasste ihn in Amsterdam zu verweilen, wo er seine irdische Laufbahn in Ruhe und Wohlstand im 75. Lebensjahre beschloss.

No. 992. Der Leiermann. p. 354. No. 8.

No. 993. Der Raucher am Fenster. p. 355. No. 10.

No. 994. Die ländliche Liebkosung. p. 355. No. 11.

No. 995. 2 Blätter. Drei Bauern an einem Tische, der eine sieht in den leeren Krug. Nach Ostade. Der Bettler mit krummem Rücken. p. 361. No. 20.

No. 996. Die Spinnerin an der Thür. p. 363. No. 25.

No. 997. Die Sängerin. p. 366. No. 30.

No. 998. Ostade in seinem Atelier, mit der flachen Mütze. Die ersten Drucke zeigen den Künstler mit der spitzen Mütze.

No. 999. Der Mann im Gespräch mit einer Frau. p. 371. No. 37.

No. 1000. Der Marktschreier. p. 375. No. 43.

ANTON WATERLOO,

Geb. um 1618, gest. im Hospital Hiob zu Utrecht.

No. 1001. Ein Wald, in welchem ein kleiner Teich, an dem ein Mann angelt, ein anderer hat sich gebadet, ein dritter trägt eine Stange, und ein Knabe scheint zu fischen. Rechts zwei grosse Bäume.

No. 1002. Vorn ein grosser Baum, der sich von der rechten Seite über das ganze Blatt hinweglegt, ein Bach fliesst daran vorüber, jenseits ein Wald mit einer Durchsicht in die Ferne.

No. 1003. Der durchbrochene Fels. p. 12. No. 3. Ohne die Nummer.

No. 1004. Die Einsiedelei. p. 13. No. 4. Ohne die Nummer.

No. 1005. Der kleine Wasserfall. p. 14. No. 5. Desgleichen.

No. 1006. Die kleine Brücke von Holz. p. 14. No. 6. Desgleichen.

No. 1007. Die Rückkehr des Fischers. p. 16. No. 7.

No. 1008. Die Ankunft am Wirthshause. p. 17. No. 8.

No. 1009. 2 Blätter. Der Brunnen. p. 18. No. 9. Das Dorf mit der Wassermühle. No. 10.

No. 1010. 2 Blätter. Die Dorfkirche. p. 20. No. 11. Der viereckige Thurm am Wasser. p. 21. No. 12.

No. 1011. Die vier Bauern auf dem Hügel. p. 22. No. 14.

No. 1012. 2 Blätter. Der Wagen auf dem Wege nach Schmelingen p. 23. No. 15. Die Leiter am Wasser. No. 16.

No. 1013. Die beiden spitzen Thürme. p. 26. No. 18.
No. 1014. Der Weg ins Holz. p. 27. No. 19. Ohne Nummer.
No. 1015. Die Abenddämmerung. No. 20.
No. 1016. Der Kirchhof am Wasser. No. 22. Sehr schön.
No. 1017. Die Hütte auf dem Hügel. p. 31. No. 23. Ohne Nummer.
No. 1018. Der spitzige Kirchthurm. p. 32. No. 24. Sehr seltnes Blatt, ohne den Regen.
No. 1019. Die Abreise der beiden Fischer. p. 33. No. 25.
No. 1020. Die beiden Kühe im Kahne. No. 26.
No. 1021. Der Reiter auf der Brücke. No. 28.
No. 1022. Die kleine Hütte. No. 29. Selten, ohne den Namen des Meisters.
No. 1023. Die drei Bauern vor der Hütte. No. 30.
No. 1024. Das Wachtthürmchen auf der Mauer. No. 31.
No. 1025. Die Männer auf der steinernen Brücke. No. 32.
No. 1026. Die Wanderer im Walde. No. 33.
No. 1027. 2 Blätter. Die Frau auf der kleinen Holzbrücke. No. 34. Die Heerde im Flusse. No. 35.
No. 1028. Die Hirten unter dem Baume. No. 37.
No. 1029. Die Hütte unter dem Baume. No. 39.
No. 1030. Die helle Nacht. No. 40.
No. 1031. Mann und Frau unter der Eiche. No. 41.
No. 1032. Der Mann und sein Hund am Hügel. No. 42.
No. 1033. Der Mann im Mantel und sein Hund. No. 43.
No. 1034. Die Thüre im Zaune. No. 44.
No. 1035. Die Holzbrücke zwischen den Felsen. No. 45.
No. 1036. Die beiden Reisenden. No. 46.
No. 1037. Der Schäfer. No. 49.
No. 1038. Dasselbe Blatt. No. 49.
No. 1039. Der Fluss bei dem Felsen. No. 50.
No. 1040. Die Kapelle mit der Treppe. No. 51.
No. 1041. Der Wanderer am Walde. No. 53.
No. 1042. Das Haus im grünen Walde. No. 54.
No. 1043. Die Männer am Zaune. No. 56.
No. 1044. Der Busch im Wasser. No. 57.
No. 1045. Der krumme Baum. No. 58.
No. 1046. Der Mann und die Frau bei der kleinen Brücke. p. 65. No. 59.
No. 1047. Der Reisende und sein Hund. No. 60.
No. 1048. Die drei Knaben und der Hund. No. 61.
No. 1049. Der Weg im Walde. No. 62.
No. 1050. Die beiden Reiter. No. 63.
No. 1051. Die beiden Knaben und der Hund. No. 64.

No. 1052. Der Lastträger. No. 65.
No. 1053. Der Weg bei der grossen Eiche. No. 66.
No. 1054. Die beiden Gänge. No. 67.
No. 1055. Der Mann und die Frau auf dem Hügel. No. 68.
No. 1056. Der doppelte Wasserfall. No. 71.
No. 1057. Der dreifache Wasserfall. No. 72.
No. 1058. Der kahle Fels. No 73.
No. 1059. Die einsame Gegend. No. 74.
No. 1060. Der grosse Wasserfall. No. 75.
No. 1061. Die beiden Hütten am Fusse des hohen Berges. No. 76.
No. 1062. Der Dom am Wasserfall. No. 77.
No. 1063. Die kleine schiefe Brücke. No. 78.
No. 1064. Die Mutter mit den drei Kindern. No. 79.
No. 1065. Die Treiber. No. 80.
No. 1066. Der Schäfer auf der Brücke. No. 81.
No. 1067. Der Kuhhirt und Eseltreiber. No. 82.
No. 1068. Die Gruppe von vier Bäumen. No. 83.
No. 1069. Der Entenjäger. No. 84.
No. 1070. Der Hasenjäger. No. 85.
No. 1071. Die Dämmerung im Walde. No. 86.
No. 1072. Die Badenden. No. 87.
No. 1073. Die ruhende Familie. No. 88.
No. 1074. Die beiden Wege. No. 89.
No. 1075. Ansicht einer Stadt. No. 90.
No. 1076. Das Dorf am Kanale. No. 91.
No. 1077. Das Dorf auf dem Hügel. No. 92.
No. 1078. Dasselbe Blatt.
No. 1079. Das Dorf im Thale. No. 93.
No. 1080. Die Wassermühle am Fusse des Berges. No. 94.
No. 1081. Die Mühle im Walde. No. 103. Sehr selten.
No. 1082. Der Mann mit der Schaufel. No. 110. Grosses Blatt.
No. 1083. Die grosse Linde vor dem Wirthshause. No. 113. Grosses Blatt, prächtiger Druck.
No. 1084. Die Mühle. No. 119. Das seltenste Blatt des Meisters.
No. 1085. Der Bucklige. No. 121.
No. 1086. Die kleine Brücke über dem Flusse. No. 124.
No. 1087. *Alphée et Arélhuse.* No. 125.
No. 1088. *Apollon et Daphne.* No. 126.
No. 1089. *Mercur et Argus.* No. 127.
No. 1090. *Pan et Syrinx.* No. 128.
No. 1091. *Venus et Adonis.* No. 129.
No. 1092. *La mort d'Adonis.* No. 130.

ALDERT VAN EVERDINGEN,

geb. zu Alcmar 1621, gest. 1675.
Bartsch Vol. II.

Studirte Theologie und erhielt eine Predigerstelle in seiner Vaterstadt. Roland Savary und Peter Molyn werden als seine Lehrer genannt, jedoch verdankt auch er, wie Jacob Ruisdael, Alles der Natur; denn jene Meister konnten ihn nur lehren, wie man die Farben aufzutragen hat und die Radirnadel führen muss. Die Natur schloss sich ihm selbst auf, und ihr Stillleben ward ihm verständlich. Mit ahnungsvollem Gefühl fasste er den Geist auf, der, allgegenwärtig, sich im starren Fels, wie im brausenden Strome, in der hochaufstrebenden Fichte, wie im zarten Moos offenbart. Seine Landschaften haben etwas Erhebendes, Erheiterndes, man könnte sagen Ermuthigendes, denn obwohl er die Natur immer von ihrer ernsten Seite nahm, so erscheint sie doch in seinen Bildern stets in voller Kraft ihrer Thätigkeit, und selbst wo er ihre Zerstörungen zeigt, sprosst wieder eine junge Schöpfung zur Erhaltung des Ganzen empor. Everdingen ist ernst, wie Ruisdael, und oft haben beide dieselben Gegenstände gewählt; aber Ruisdael ist wehmüthig, er zeigt uns die Vergänglichkeit, ohne uns die Ewigkeit der Natur in ihrer Schöpfung ahnen zu lassen. Man sagt, Everdingen habe sein Predigeramt mit Würde geführt — wir glauben es — seine Bilder sind die gedankenreichsten Predigten, an welchen sich Jeder, wessen Glaubens er sey, erfreuen kann. In der Königlichen Gallerie zu Dresden befindet sich ein grosser Wasserfall, welcher unverkennbar unmittelbar nach der Natur gemalt und eine treue Abbildung des Königsfalles in Norwegen ist. Wir können daher nicht zweifeln, dass er auch andere Länder besuchte. Noch muss über die Blätter zu Reinecke Fuchs bemerkt werden, dass Everdingen sehr richtig fühlte, wie weit er in Vermenschlichung der Thiere gehen dürfe, um nicht widernatürlich zu werden.

No. 1093. Verfallene Hütten auf einem Felsen. Schwach.

No. 1094. Ein Ziegenhirt. Sehr schwach.

No. 1095. Ein altes, verfallenes Schloss am Fusse des Berges.

No. 1096. Eine Hütte, dem grossen Steine gegenüber.

No. 1097. Kleine ovale Landschaft. No. 1. Eine andere. No. 2. Beide schwach.

No. 1098. Die ovale Landschaft. No. 4. Die ersten Drucke sind viereckiger Form.

No. 1099. Die vier Figuren unter dem Baume. No. 5. Der Mann auf der kleinen Holzbrücke. No. 6.

No. 1100. Der Schweinetreiber. No. 8. Der Wasserfall. No. 7.

No. 1101. Die Landschaft mit dem Mühlstein. No. 9.

No. 1102. Die Kapelle. No. 10. Prächtiger Druck.
No. 1103. Die beiden Fässer vor der Hütte. No. 11.
No. 1104. Der Pilger. No. 12.
No. 1105. Die Fischerhütte. No. 13.
No. 1106. Das Seestück. No. 14.
No. 1107. Die verfallene Hütte. No. 15.
No. 1108. Die grosse Kirche. No. 16.
No. 1109. Die Hütte am Abhange. No. 17.
No. 1110. Der Felsen. No. 18.
No. 1111. Die ausgeschifften Fässer. No. 20. Die Hütten auf dem Gebirge. No. 19.
No. 1112. Das Zimmermannsgerüste. No. 21.
No. 1113. Der Reiter auf der kleinen Brücke. No. 22.
No. 1114. Die schwimmenden Breter. No. 23.
No. 1115. Der Ziegenhirt. No. 24.
No. 1116. Die Hütte auf dem Felsen. No. 25.
No. 1117. Der dicke Baum. No. 26.
No. 1118. Das Haus mit dem spitzigen Thurme. No. 29.
No. 1119. Der ungeheure Felsen. No. 31.
No. 1120. Die beiden Kähne. No. 32.
No. 1121. Der sich schlängelnde Fluss. No. 33.
No. 1122. Der Fels im Wasser. No. 34.
No. 1123. Die Hütten am Wildbach. No. 36.
No. 1124. Die beiden Fichten bei der Hütte. No. 37. Schwach.
No. 1125. Die ganz verfallene Hütte. No. 38. Neuer Druck.
No. 1126. Der Mann am Eingange des Zaunes. No. 39.
No. 1127. Der Fels im Flusse. No. 40. Schwach.
No. 1128. Die Schweineheerde. No. 43.
No. 1129. Der Fluss bei dem Felsen. No. 44.
No. 1130. Die bedeckte Brücke. No. 45. Schwach.
No. 1131. Die beiden Männer auf der hohen Terrasse. No. 46.
No. 1132. Das Seestück durch die Höhle gesehen. No. 47.
No. 1133. Die beiden Männer an der Thüre. No. 48. Schwach.
No. 1134. Der Zimmermann. No. 49.
No. 1135. Der Reiter auf der kleinen Brücke. No. 50. Schwach.
No. 1136. Die Ziegen auf der Brücke. No. 51. Schwach.
No. 1137. Der Kahn. No. 52. Schwach.
No. 1138. Die kleine Brücke. No. 53.
No. 1139. Die beiden vornehmen Männer. No. 54. Schwach.
No. 1140. Die Inschrift. No. 55. Schwach.
No. 1141. Die beiden Stangen. No. 56. Schwach.
No. 1142. Der Karren im Hohlwege. No. 57.

No. 1143. Die beiden Schiffe. No. 58.
No. 1144. Die Fichten in der Schlucht. No. 59.
No. 1145. Die beiden leeren Kähne. No. 60.
No. 1146. Der Kahn im Schilfe. No. 61.
No. 1147. Der spitzige Fels. No. 62. Schwach.
No. 1148. Der Zeichner. No. 63. Schwach.
No. 1149. Die Mühle am Fusse des Berges. No. 64.
No. 1150. Die Fässer und Breter am Wasser. No. 65. Schwach.
No. 1151. Der Kahn unter der Höhle. No. 66. Schwach.
No. 1152. Die beiden Reiter. No. 67. Schwach.
No. 1153. Die Fichten am Wasser. No. 68.
No. 1154. Der Bauer zu Pferde. No. 69. Schwach.
No. 1155. Die drei Reisenden am Fusse des hohen Felsen. No. 70.
No. 1156. Die beiden Bauern am Fusse des Hügels. No. 71.
No. 1157. Die Wanderer und ihr Lastträger. No. 72.
No. 1158. Die Karren. No. 73.
No. 1159. Der spitzige Fels bei den Hütten. No. 74.
No. 1160. Die Frau, welche den Kahn betrachtet. No. 75.
No. 1161. Die sinkende Hütte. No. 76.
No. 1162. Das Rad unter der Heuscheuer. No. 77.
No. 1163. Die Mühle unter dem Wasserfalle. No. 78. Aufgestochen.
No. 1164. Der Baumast. No. 79.
No. 1165. Der Bauer von seinem Hunde begleitet. No. 80. Schwach.
No. 1166. Der breite Strom. No. 82.
No. 1167. Die Scheune. No. 83.
No. 1168. Der Kirchthurm. No. 84.
No. 1169. Die zwei Karren. No. 85.
No. 1170. Die Landschaft mit den drei Lastträgern. No. 86. Schwach.
No. 1171. Der Schäfer. No. 87.
No. 1172. Der Kahn bei der Weide. No. 88. Schwach.
No. 1173. Der tiefe Wald. No. 89. Schwach.
No. 1174. Die beiden Leitern. No. 90.
No. 1175. Die Hütten. No. 92.
No. 1176. Der Mann zwischen den beiden Fichten. No. 93.
No. 1177. Der Stein im Walde. No. 79.
No. 1178. Der mineralische Quell. No. 95.
No. 1179. Ein anderer. No. 96.
No. 1180. Ein dritter. No. 97.
No. 1181. Ein vierter. No. 98.
No. 1182. Die Mühle. No. 99. Schwach.
No. 1183. Die Hütte. No. 100.

No. 1184. Der Bach im Walde. No. 101. Zweiter Druck.
No. 1185. Der Wasserfall bei der Mühle. No. 102.

Reinecke der Fuchs, in den ersten prachtvollen Abdrücken.

No. 1186. 2 Blätter. Der Fuchs reitet auf dem Esel. No. 1. Ein Bär heult jämmerlich und der Fuchs belauscht ihn. No. 8.

No. 1187. Der Fuchs auf dem Esel, obiges Blatt, mit der kalten Nadel vollendet, jenes blosser Aetzabdruck.

No. 1188. Derselbe Gegenstand, jedoch der Esel ohne Federbusch.

No. 1189. Der Löwe verkündet den Thieren einen allgemeinen Frieden. No. 3. Der Fuchs und die Affenfamilie.

No. 1190. Der Löwe hält Gericht über den Fuchs. Der Fuchs wird gehangen.

No. 1191. Der Bär in den gespaltenen Stamm geklemmt. Der Bär von den Bauern geschlagen. Beide Blätter sind in geschabter Manier.

No. 1192. Der Fuchs demüthigt sich vor dem Löwen, im Vorgrund ein Hund. Ein ähnlicher Gegenstand, vorn in der Ecke ein Schwein.

No. 1193. Die Katze, welche sich auf den Baum flüchtet und ihrem Freunde in der Noth nicht beisteht, sondern den Fuchs den Hunden Preis giebt. Der Löwe auf einem Hügel vernimmt die Klage des Wolfes.

No. 1194. Der Fuchs, welcher den Löwen belügt. Der Hahn, welcher den Fuchs bei dem Löwen verklagt.

No. 1195. Der Fuchs vertheidigt sich vor dem Löwen. Der Löwe über den Fuchs erzürnt.

No. 1196. Der Löwe in der Mitte als höchster Richter, vor ihm der Fuchs. Der Fuchs mit einem Strick um den Hals.

No. 1197. Mehrere Füchse im Vorgrunde. Der Fuchs wird gejagt.

No. 1198. Der Fuchs im Hause des Pastors. Der Wolf zieht die Glocke. Geschabt.

No. 1199. Der Fuchs und die Katze. Der Fuchs im Brodschranke. Schwarzkunst.

No. 1200. Der Bär verklagt den Fuchs. Der Fuchs beredet das Kaninchen mit ihm in seinen Bau zu gehen.

No. 1201. Der Widder und der Fuchs. Der Wolf und der Storch.

No. 1202. Der Widder, welcher statt wichtiger Kleinode den Kopf des Hasen dem Löwen überbracht hat. Der Affe und der Löwe im Gespräch.

No. 1203. Der Esel, der dem Hunde nachahmen und seinen Herrn lecken will. Das Pferd, welches den Wolf erschlägt.

No. 1204. Der Affe und Fuchs erscheinen vor dem Löwen. Das Kaninchen, der Leopard, Hund und andere Thiere erscheinen vor dem Löwen.

No. 1205. Der Löwe vernimmt die Anklagen. Im Vorgrund ein Bär vom Rücken gesehen. Scheint nicht von Everdingen selbst. Der Bär und seine Jungen, und ein Wolf im lebhaften Gespräch mit dem Fuchs, indem ersteren ein Affe als Wundarzt die linke Pfote verbindet.

No. 1206. Ein Fuchs schleicht sich in die Höhle des Löwen und scheint betroffen stehen zu bleiben. Ein Fuchs sitzt vor dem Löwen und die Löwin leckt ihren Gemahl.

No. 1207. Der Bär, Löwe und Fuchs. Der Widder und Fuchs.

No. 1208. Mehrere Füchse und eine Katze. Mehrere Füchse, von welchen der mittlere Hühner gefangen hat.

No. 1209. Der Bär in demüthiger Stellung vor einem Wolf, der im Selbstgespräch von einem Fuchse belauscht wird.

No. 1210. Der Fuchs sieht in einen Brunnen. Ein Fuchs im Sprunge über einen Fluss.

HERMANN SWANEVELT,

gest. zu Rom 1690.
Bartsch Vol. II.

Die Lebensgeschichte dieses seelenvollen Malers beruht auf blossen Vermuthungen, und man weiss nur mit Gewissheit, dass Hermann van Swanevelt in Rom starb. Statt einer Lebensbeschreibung giebt uns Sandrart, der Swanevelt wahrscheinlich persönlich kannte, folgende Charakterschilderung zur Beherzigung anderer Landschaftsmaler: „Hermann Swanevelt wurde insgemein der Eremit genannt, weil er, gute Landschaften und Ruinen zu malen, sich immerdar in alten Ruinen, Einöden, und wüsten Plätzen um Rom, Tivoli, und Frescade aufgehalten, wie er auch dann darinnen sehr hoch gestiegen, und seine Studien rühmlich fortgesetzt hat. Daneben verachtete er doch nicht die Akademien, sondern zeichnete darinnen so fleissig nach dem Leben, als ob er ein Figur-Maler wäre, wusste dannenhero auch seine Landschaften mit allerhand vernünftigen, guten Bildern auszuzieren; ja er schätzte ein gutes, nackendes Bild höher, als andere Wissenschaften, weil seinem Vorgeben nach, in dem Menschen die ganze Substanz der gesammten Maler-Kunst, und nur in einer einzigen Hand mehr Arbeit, als in allen Landschaften seye."

Mir scheint in Swanevelts Landschaften das schöne Ebenmaass der Massen höchst bewunderungswürdig. Die Vertheilung und die Harmonie von Gruppen hochgewölbter Bäume, Felsen und Gebäuden, der Zug der

Linien und ihr Hinsterben zur Ferne, ist so wohl erwogen, so gefühlt, dass seine Landschaftsbilder, selbst nur auf Umrisse reducirt, noch eine sehr schöne Wirkung machen. Diese Grundformen geben seinen Bildern, sowie denen des Paul Brill, Claude Lorrain, und Caspar Dughet eine hohe Schönheit. Diese Meister verhalten sich zu den Landschaftern, welche die Natur in schönen beschränkten Einzelheiten auffassen, wie die Naturphilosophen zu den Naturbeobachtern; diese sammeln, jene schaffen, die Bilder der Einen haben grosse Naturschönheit und Wahrheit, die der Andern den Reiz des wirklichen Lebens.

No. 1211. Der Eseltreiber. No. 19.

No. 1212. Die beiden Maulthiere. No. 20. Schwach.

No. 1213. Die Esel. No. 28. Copie.

No. 1214. Die Widder. No. 29. Copie.

No. 1215. Die Ochsen. No. 27. Schwach. Die Ziegen. No. 30. Schwach.

No. 1216. Die Angora-Ziegen. No. 31. Zweifelhaft.

No. 1217. Landschaft mit Satyrs bevölkert. No. 49. Seitenstück zu dem vorigen. No. 50.

No. 1218. Drittes Blatt aus dieser Folge. No. 51. Ebenfalls schön, doch mit einem Oelflecke. Letztes Blatt aus dieser Folge. Schön, doch mit einem Oelflecke.

No. 1219. Abraham und die drei Engel. No. 66.

No. 1220. Pan und Syrinx. No. 70.

No. 1221. Die Fischer. No. 77.

No. 1222. Die Spinnerin. No. 78.

No. 1223. Der kleine Wasserfall. No. 80.

No. 1224. Die kleine Holzbrücke. No. 82.

No. 1225. Der Wald am Wasser. No. 89. Nicht durchaus kräftig.

No. 1226. Die Grotte der Egeria.

No. 1227. Die Brodvertheilung unter die Armen. No. 93.

No. 1228. Das Schloss auf dem hohen Felsen. No. 94.

No. 1229. Die Geburt des Adonis. No. 101.

No. 1230. Die heilige Magdalena. No. 107.

No. 1231. St. Antonius der Einsiedler. No. 108.

No. 1232. St. Hieronymus. No. 109.

No. 1233. St. Paul, der erste Einsiedler, und St. Antonius. No. 110.

No. 1234. Bileam. No. 111. Zweite Ausgabe. Matt.

No. 1235. Der Eseltreiber. No. 112. Matt.

No. 1236. Das Gebirge. No. 113. Nicht kräftig.

No. 1237. Der grosse Wasserfall. No. 114. Leidlich.

No. 1238. Die Gruppe von Bäumen. No. 115. Schön.

No. 1239. Merkur und Battus. No. 95. Schöner Druck vor der

Adresse des J. Valdor. Dies Blatt weicht so sehr von Swanevelt's Styl ab, dass man an dessen Aechtheit zweifeln könnte, obwohl es Bartsch dafür anerkennt.

No. 1240. Der Sarcophag. S. Bartsch Vol. 2. p. 320. Bartsch zweifelt an der Aechtheit dieses an sich schönen Blattes und sagt, dass es Goyrand, sowie folgendes Blatt, nach Zeichnungen von Swanevelt gestochen habe.

No. 1241. Die Fischer. p. 321. Gestochen von Goyrand.

THOMAS WYCK,

geb. zu Harlem 1616, gest. zu London 1682.
Bartsch Vol. IV.

Er bildete sich als Maler in Italien aus, wo er viele Hafen des mittelländischen Meeres mit kräftigen Farben malte. Ausserdem waren noch Alchymisten, überhaupt Gelehrte in ihren düstern, mit Instrumenten und Büchern angefüllten Laboratorien, Lieblingsgegenstände dieses Künstlers. Sein Colorit ist nicht harmonisch, er liebte auffallende Gegensätze in den Farben. In England fanden seine Werke solchen Beifall, dass er daselbst sein Leben beschloss. Walpole sagt, dass Wyck 1682 zu London starb. Wyck's Radirungen sind so schön componirt, wie seine Gemälde, aber zarter in der Ausführung.

No. 1242. Der Mann, welcher seine Schuhe bindet. No. 4.

No. 1243. Die Colonnade. No. 8.

No. 1244. Der Brunnen. No. 10. Mit der Adresse Just. Danckerts Exc.

No. 1245. Die Frau, welche zwei Körbe, den einen in der Hand, den andern auf dem Kopfe trägt. No. 14.

NICOLAS BERGHEM,

geb. zu Harlem 1624, gest. den 18. Februar 1683.
Bartsch Vol. V.

Nicolas Berghem nahm diesen Namen von einem Ereignisse an, welches Carl von Moor erzählt. Nicolas' Vater, Peter Klaasse, ein heftiger Mann, verfolgte im Zorn seinen Sohn mit Schlägen, der sich in das Haus seines Lehrmeisters Johann von Goyne rettete, und dieser rief den um ihn versammelten Schülern zu: „*berg hem*, verbergt ihn." Aus dieser harten väterlichen Zucht kam Berghem in die strenge Obhut seiner Frau, welche die Wirthschaftlichkeit so weit trieb, dass sie ihrem Manne kein Geld in den Händen liess, welches er reichlich durch seinen Fleiss und seine Geschicklichkeit erwarb. Leveque (*Encyclop. méthod. des Beaux-Arts*) berichtet uns, dass Berghem einige Zeit das Schloss Benthem bewohnte. Derselbe Verfasser verwundert sich darüber, wie Berghem, da er immer in seinem Atelier arbeitete, die Natur stu-

diren konnte, und meinte, dass er solche jedoch aus den Fenstern seines Arbeitszimmers zu sehen Gelegenheit hatte, da er in dem Schlosse zu Benthem arbeitete. Indessen kommt mir die Natur, wie sie Berghem darstellt, auch nur wie eine Bekanntschaft durchs Fenster aus weiter Ferne — vor. Derselbe muschlige Bruch, ein mineralogischer Ausdruck, der hier sehr passend ist, zeigt sich in den Hüten seiner Landsleute, ebenso wie in ihren eingebogenen Nasen, den Lumpen, womit sie bekleidet sind, den Felsen, den eingebogenen Umrissen der Bäume, wie in denen der Wolken und selbst den Formen der Thiere. Ueberall stehen Ecken hervor, und dazwischen sind eingebogene Flächen. Vielleicht hätte Berghem ebenso gern wie seine Freunde Ruisdael und Everdingen sich im Freien ergangen und an der Natur belehrt und erfrischt, wenn seine Frau ihn nicht an der Staffelei festgehalten. Er war aber nun einmal von der Natur abgefallen, und hierin das Gegentheil von jenen. Als Maler übertrifft er beide, wenigstens insofern, dass seine Bilder nicht nachgedunkelt sind, wie viele, welche Ruisdael und Everdingen malten.

No. 1246. Die pissende Kuh. No. 2.

No. 1247. Der Uebergang durch den Fluss. Höchst seltenes Blatt, auf welchem Alles in entgegengesetzter Richtung zu sehen ist, als in dem Blatte, welches Bartsch unter No. 12. Vol. 5. p. 264. beschreibt. Selbst die Jahrzahl 1652 und der Name Bergh stehen auf dem Zettel, welchen der Reiter in der Hand hält, verkehrt. De Winter sah ein solches Blatt in dem Cabinet des Herrn de Waardingen. Ohne Zweifel ist jenes, sowie dieses Blatt eine Contrepreuve und grosse Seltenheit. Schöner klarer Druck. Einige Fettflecke in der Luft.

No. 1248. Die Pferde. No. 14. Der Esel. No. 16.

No. 1249. Die liegende Kuh bei der pissenden Kuh. No. 15. Die liegende Kuh bei der stehenden. No. 13.

No. 1250. Eine Folge von 6 Blättern: Titelblatt, worauf eine Bauerfrau. No. 29.

No. 1251. Zwei liegende Schafe. No. 30.

No. 1252. Ein liegendes und ein stehendes Schaf. No. 31.

No. 1253. Die beiden Widder. No. 32.

No. 1254. Die beiden Schafe, wovon das eine mit einem Strick um den Hals und Kopf angebunden ist. No. 33.

No. 1255. Ein stehendes Schaf bei einem Stein. No. 34.

No. 1256. Eine Folge von 6 Blatt: Titelblatt mit einem Schäfer. No. 35.

No. 1257. Ein Bock. No. 36.

No. 1258. Ein stehender Bock und ein liegender. No. 37. Zwei Böcke. No. 38.
No. 1259. Zwei Böcke, wovon der eine in der Ferne. No. 39.
No. 1260. Eine alte Ziege mit ihren Jungen. No. 40.
No. 1261. Folge von 8 Blättern: Titelblatt, ein Mädchen mit einem Lamm. No. 41.
No. 1262. Ein Schaf und zwei Lämmer. No. 42.
No. 1263. Drei Schafe. No. 43.
No. 1264. Das saugende Lamm. No. 44.
No. 1265. Drei alte Schafe und ein Lamm. No. 45.
No. 1266. Das pissende Schaf. No. 46.
No. 1267. Zwei liegende und ein stehendes Schaf. No. 47.
No. 1268. Das Basrelief mit Hirten und einer Heerde. No. 48.
No. 1269. Folge von 8 Blättern. Titelblatt ein Hirt mit einem Hunde. No. 49.
No. 1270. Zwei liegende und eine stehende Ziege. No. 50.
No. 1271. Ein stehender Widder und ein liegendes Schaf. No. 51.
No. 1272. Ein liegender Widder und ein stehender Bock. No. 52.
No. 1273. Ein Bock von hinten, eine ruhende Ziege, und halb hinter dem Hügel noch ein Bock. No. 53.
No. 1274. Ein liegender Bock, eine stehende Ziege und eine kleine Ziege, welche weidet. No. 54.
No. 1275. Ein ehrwürdiger Bock und ein ruhender Bock. No. 55.
No. 1276. Drei Hunde. No. 56.

CORNELIUS DU SART,

geb. zu Harlem 1665, gest. 1704.
Bartsch Vol. V.

No. 1277. Das ländliche Fest. No. 16. Das grösste Blatt dieses Meisters.

D. TENIERS,

geb. zu Antwerpen 1582, gest. 1649.

Es gab drei Künstler, welche den Namen Teniers führten. David Teniers der Vater, Schüler des Rubens, reiste nach Italien, wo er sich nach Adam Elzheimer bildete, und starb in seinem Vaterlande. Obwohl er heilige Geschichten und mythologische Gegenstände malte, so sehen seine Götter und Heiligen nicht anders aus, als die niederländischen Bauern, deren Feste er mit grosser Lebendigkeit darstellte. Von Rubens' Auffassung des Naturlebens war Teniers der Vater zur Abspiegelung der Wirklichkeit einzelner Naturgegenstände herabgestiegen. Das Einzige, was ihm von seinem grossen Meister geblieben, war ein frisches Colorit, besonders in den landschaftlichen Theilen seiner Bilder. Sein älterer

Sohn, David Teniers, malte Gegenstände derselben Art, wie sein Vater, und in derselben Sinnesweise. Sein Colorit ist weniger farbig als das des Ersteren, und ein graulicher Ton, der in seinen Bildern herrscht, giebt ihnen das Ansehen von Harmonie, was aber nicht eine Uebereinstimmung mannichfaltiger Tinten, sondern ein Einerlei von Farbenmischungen ist. Abraham Teniers, des Erstern jüngerer Sohn, war ein handwerksmässiger Portraitmaler und Hofmaler des Erzherzogs Leopold, auch Herausgeber der Radirungen seines Vaters und Bruders.

No. 1278. Der Musikant auf der Tonne. Hof bei einer Schenke, in welchem ein Paar tanzt, indessen andere trinken, kosen und einer den Rausch ausschläft. Abraham Teniers excudit.

ADRIAN VAN DER TOOW, genannt VAN DER KABEL.

Bartsch Vol. IV.

No. 1279. Der Hafen. No. 14. N. Rob excud.

No. 1280. Die hohen Bäume in der Mitte der Gegend. No. 15.

No. 1281. Das Mädchen mit dem Hunde. No. 17.

No. 1282. Dieses Blatt ist von der entgegengesetzten Seite gruppirt, als das, welches Bartsch den Kuhstall nennt. Vol. 4. p. 244. No. 26.

No. 1283. Der Bettler. No. 28.

No. 1284. Die beiden Frauen am Rande des Wassers. No. 30.

JOHANN BOTH,

geb. zu Utrecht 1610, gest. 1650.

Bartsch Vol. V.

Johann Both reiste mit seinem Bruder Andreas nach Italien. Der erstere nahm, wie man sagt, Claude Lorrain zum Muster, jedoch vermochte er weder den malerischen weichen Duft über seine Bilder auszuhauchen, noch Meer und Land durch die Gluth des Abends zu entzünden. Seine Bilder bestechen mehr, als dass sie befriedigen. Andreas belebte die Landschaften seines Bruders mit Figuren. Es fand die vollkommenste brüderliche Einigkeit unter ihnen statt, sie waren unzertrennlich. Andreas ertrank bei einer Wasserfahrt in Venedig, und Johann verliess Italien und starb bald darauf in seiner Vaterstadt.

No. 1285. Die Frau auf dem Maulesel. No. 1. Zweite Auflage.

No. 1286. Der Wagen mit Ochsen bespannt. No. 2. Desgl.

No. 1287. Der grosse Baum. No. 3. Desgl.

No. 1288. Die beiden Maulthiere. No. 4. Desgl.

No. 1289. Die steinerne Brücke. No. 5. Desgl.

No. 1290. Der Maulthiertreiber. No. 6. Desgl.

No. 1291. Die Fahrt über den Fluss. No. 7. Desgl.

No. 1292. Die beiden Kühe am Wasser. No. 8. Zweite Auflage.
No. 1293. Die Fischer. No. 9. Desgl.
No. 1294. Die hölzerne Brücke. No. 10. Desgl.

ALBERT FLAMEN,

lebte um 1660, wahrscheinlich in Paris.
Bartsch Vol. V.

No. 1295. *Raja, La Raye.* Vol. IX. p. 175. Auf Deutsch der Klippfisch.
No. 1296. *Leuciscus, Le Gardon.* Fische am Lande. Ein aufgehangenes Netz, in der Ferne schöne Flussgegend. p. 177.
No. 1297. *Perca, La Percha.* Fische am Lande, schilfiges Ufer, eine Hütte, und dabei der Blick auf die See. p. 177. No. 2.
No. 1298. *Barbus, Le Barbeau.* p. 177. No. 3.
No. 1299. Ein Haufen Fische, worunter eine Seespinne. Zweifelhaft.
Vergl. auch ***M. Robert-Dumesnil Peintre-Graveur Français.*** T. III.

Nachtrag.
Meister, welche zu der Schule des Rembrandt gehören.

PETER LASTMAN,

geb. zu Harlem 1562.

Peter Lastman reiste nach Italien und genoss in Rom die Ehre, dass seine Bilder von Dichtern besungen wurden. Einige Kunstgeschichtsschreiber machen ihn zu Rembrandt's Lehrer.

No. 1300. Judas und Thamar. S. den Katalog der Werke Rembrandt's, Vol. II. p. 133. No. 74. Das Meisterwerk dieses Künstlers, sehr selten und sehr schöner Druck.
No. 1301. Antike Ruinen. Zweifelhaft und fleckig, schön radirt.

JOH. LUTMA jun.,

geb. 1609.

Goldschmied und Maler. S. Watelet.

No. 1302. Bildniss. Joannes Lutma Aurifex. Joannes Lutma junior fecit. Ao. 1656. Sehr schöner Druck und sehr selten.

J. G. VAN VLIET.

No. 1303. Brustbild eines Mannes mit krausen Haaren. Vol. II. p. 75. No. 19.
No. 1304. Brustbild eines lachenden Mannes. No. 21.
No. 1305. Brustbild eines Greises. No. 23.
No. 1306. Bettler. Titelblatt, mit der Inschrift *Bytgeeue Bestaet Ons Leeue.* No. 73. Ein sitzender Bettler mit blossem Kopf.

No. 77. Ein zerlumpter Leiermann. No. 81. Ein Bettler, der einen Krüppel auf dem Rücken trägt. No. 75.

No. 1307. Ein Rattenfänger. No. 80. Ein sitzender Bettler mit einem Kasten. No. 79. Ein Bettler mit zwei Krücken, von vorn gesehen. No. 74. Ein Bettler mit zwei Krücken, von hinten gesehen. No. 76.

F. BEICH.

No. 1308. 6 Blätter Landschaften von F. Beich. Radirt von Wild. Diese Landschaften sind theils in Salvator Rosa's, theils in Both's Geschmack.

CLAUDE LE LORRAIN,

geb. 1600.

Nach *le Peintre-Graveur Français par Robert-Dumesnil.* T. I.

Claude le Lorrain, dessen richtiger Name nach Robert-Dumesnil Claude Gellée und nicht Gelée ist, ward zu Chamagne bei Charmes, im Departement der Vosges (Wasgau) geboren. Wahrscheinlich ist es in Naglers Künstlerlexikon ein Druckfehler, dass es daselbst heisst, Lorrain sey im Schlosse Champagne geboren.

Zwischen Claude und Herrn von Sandrart fand das innigste Freundschaftsverhältniss statt, und wir halten uns daher an die Nachrichten, welche dieser über seinen Freund giebt. Sandrart sagt: „Von ihm fallen verwunderliche Begebenheiten zu erzählen für, als dass, da er erstlich in die Schreib-Schule gestellt, und darinnen wenig und schier nichts zugenommen, seine Eltern ihn zu einem Pasteten-Bäcker gedinget; nachdem er nun in dieser Arbeit etwas erfahren, zoge er seinem Berufe nach mit vielen andern dergleichen seinen Landsleuten nach Rom, weilen dasselbst immerdar in die etliche hundert Lothringische Pasteten-Bäcker und Köche sind“ u. s. w. Claude trat als Koch und Farbenreiber in die Dienste eines Architektur- und Zimmermalers Augustino Taso, der wegen seiner heiteren Laune bei der vornehmen Welt beliebt war. Sein Herr unterrichtete ihn in der Perspektive, die er wohl begriff, und begünstigte auf alle Weise seine Neigung zur Malerei. Claude zeichnete fleissig in der Akademie nach Modellen und Statuen, aber, wie Sandrart selbst von ihm sagt, ohne es nur zu einiger Geschicklichkeit im Figurenzeichnen zu bringen. Claude fühlte wohl, dass sein eigentlicher Beruf die Landschaftsmalerei sey. Diese Kunst recht zu ergründen, erzählt Sandrart, „suchte Claude auf alle Weiss der Natur beizukommen, lag vor Tags bis in die Nacht im Felde, damit er die Tagröthe, den Sonnen Auf- und Niedergang, neben den Abendstunden recht na-

türlich zu bilden, erlernte, und wenn er eins oder das andere im Felde wohl betrachtet, temperirte er alsobald seine Farben darnach, lieffe damit zu Haus, und wandte sie an sein vorhabendes Werk mit viel grösserer Natürlichkeit an, als kein Anderer vor ihm gethan, mit welcher harten und beschwerlichen Art zu lernen, er sich viele Jahre beholfen und täglich in das Feld hinaus und den weiten Weg wieder heim gelauffen, bis er endlich mich zu Tivoli, in dem wilden Felsen, bei dem Wasserfalle, mit dem Pinsel in der Hand getroffen, und gesehen, dass ich daselbst nach dem Leben mahlte, auch viele Werke nach der Natur selbsten und nicht aus der Imagination und Einbildung machte, so ihm dermaassen wohlgefallen, dass er gleiche Weiss anzunehmen sich emsig beflissen" u. s. w. Die Wirkung dieser unmittelbaren Naturwahrnehmung wird Jedem beim Anblick von Claude's Landschaften fühlbar. Es weht uns aus seinen Bildern der erfrischende Seewind, die stärkende Luft der Gebirge, die Kühlung schattiger Baumgruppen an, und zu seinen Sonnenuntergängen hat er, wie Prometheus, das Feuer vom Himmel herabgeholt. Aber nicht nur diese Wahrheit der Farbe ist an Claude's Landschaften bewunderungswürdig, sondern auch die Zusammenstellung der Massen, und man möchte sagen, dass in dem Schwunge und dem Zuge der Linien eine Melodie sey, ebenso wie sein Colorit harmonisch genannt zu werden verdient.

Wenig neuere Künstler sind bei ihrem Leben so anerkannt und belohnt worden, wie Claude. Er erwarb sich ein bedeutendes Vermögen, und da ihn die Verwaltung desselben in seiner künstlerischen Thätigkeit gestört haben würde, liess er einen seiner armen Verwandten zu sich nach Rom kommen, der die Besorgung seines Haushaltes übernahm, und sein Erbe wurde. Claude starb zu Rom in hohem Alter, jedoch ist sein Todesjahr nicht bekannt, was einige 1675, andere 1682 angeben.

No. 1309. Die Flucht nach Aegypten. No. 1. Zweiter Druck, mit der unterbrochenen Einfassungslinie und im Vorgrund blos die Buchstaben Clau. Zweiter seltener Druck. Die Abdrücke der dritten und vierten Art sind gemein.

No. 1310. Der Seesturm. No. 5. Man hat fünf Arten des Druckes. Dritter Druck ohne den Mann, welcher den Kahn festbindet, und ohne die Nummer. Selten.

No. 1311. Der Ochsenhirt. No. 8. Schlechter Druck.

No. 1312. Der Hafen. No. 11. Zweiter Druck, mit der No. 7., aber den scharfen Ecken; bei den letzten Drucken sind die Ecken abgerundet.

No. 1313. Die Räuber. No. 12. Schlechter Druck.

No. 1314. Der Hafen mit dem grossen Thurme. No. 13. Zweiter Druck, mit scharfen Ecken.

No. 1315. Die Holzbrücke. No. 14. Druck mit der Nummer 10.

No. 1316. Die untergehende Sonne. No. 15. Dritter Druck, noch immer weit seltener, als die beiden späteren.

No. 1317. Das Austreiben der Heerde. No. 16. Zweiter Druck mit No. 12. und den scharfen Ecken. Selten.

No. 1318. Mercur und Argus. No. 17. Höchst merkwürdiger Gegendruck von einem Drucke von der ersten Platte. Der Vorgrund ist mit Farbe und Pinsel retouchirt. Man könnte mit Wahrscheinlichkeit dieses Exemplar für einen von Claude retouchirten Probedruck halten.

No. 1319. Die Heerde im Zuge. No. 18. Retouchirte Platte.

No. 1320. Der Ziegenhirt. No. 19. Vor der Retouche. Schöner Druck, aber ohne Rand, bis an die Linie.

No. 1321. Das Campo Vaccino. No. 23. Gemeiner Abdruck, mit der Unterschrift *Via sacra* u. s. w.

JEAN JACQUES DE BOISSIEU,

geb. zu Lyon 1736, gest. daselbst 1810.

No. 1322. Der Einsiedler. *Les pères du Desert.*

No. 1323. Grabmal der Cecilia Metella.

No. 1324. Ansicht des Sonnentempels.

No. 1325. Italienische Gebände, wo ein Greis vor einem Heiligenbilde betet. Ohne Unterschrift.

No. 1326. Ein grosser Wald, wo ein Baum gefällt wird. Ohne Unterschrift.

Maler-Radirungen neuerer deutscher Künstler.

CHR. WILH. ERNST DIETRICH,

geb. zu Weimar 1712, gest. zu Dresden 1764.

Dietrich, der sich auch Dietricy nannte, war erst Schüler seines Vaters, dann eines schlechten Landschaftsmalers, Alexander Thiele. Er erwarb sich eine elegante Manier, in welcher er Landschaften und Figuren malte. Reiste nach Holland und Italien, und starb als Professor und Hofmaler zu Dresden. Vergl. Linck's Katalog von Dietrich's Werk.

No. 1327. Tritonenkampf. Kleines Blatt.

No. 1328. Ein Satyr unterhält durch eine Erzählung zwei Nymphen. Dietrici 1763.

No. 1329. Ein kleines Haus mit flachem Dach auf einem grossen Steine, neben einem Wasserfalle. Im Vorgrund rechts zwei Männer bei einem Kahne. 1764.

No. 1330. Ruinen eines runden Thurmes, zu welchem eine steinerne

Treppe hinanführt. Der Name des Meisters und die Jahrzahl 1744 sind verkehrt. Schön.

No. 1331. Hölzerne Hütten, bei welchen ein Mann in einem Kahne landet. Dt. f.

No. 1332. Die Cascatellen von Tivoli. 1744.

No. 1333. Ruinen eines runden Thurmes, bei welchem ein schmaler Steg und ein Hirt mit zwei Kühen, grosses unvollendetes Blatt.

No. 1334. Das Grabmal des Cajus Cestius. 1769.

No. 1335. Zwei Blatt Landschaften in Everdings Geschmack. S. v. Heinecke, Nachrichten, 1. Band, p. 162. Lit. a.

No. 1336. Der Tempel der Sibylla. v. H. p. 162. No. 2.

No. 1337. Grosse Felsen, bei welchen zwei ruhende Figuren. v. H. N. 1. B. p. 162. No. 3. In Salv. Rosa's Geschmack.

No. 1338. Der Satyr, welcher aus dem Hause des Mannes entflieht, der seine Suppe dadurch abkühlt, dass er in den Löffel haucht; der Satyr traut einem Menschen nicht, aus dessen Munde kalte und warme Luft hervorgeht. v. H. p. 632. No. 5. Zweiter Druck.

No. 1339. Landschaften. Im Vorgrund ein Denkmal. v. H. N. No. 9. Lit. d.

No. 1340. Mühlen unter grossen Bäumen. H. p. 156. No. 10. Lit. a.

No. 1341. Ein Dorf, vor welchem ein Kornfeld. Der Weg ins Dorf. v. H. N. 1. B. p. 156. Erster Abdruck mit der Jahrzahl 1742. Die späteren Drucke sind von 1744.

No. 1342. Eine verfallene Brücke mit einem Triumphbogen. v. H. No. 12. 1744.

No. 1343. Das Opfer, welches dem Gotte Pan gebracht wird. v. H. No. 13.

No. 1344. Die Flucht nach Aegypten. v. H. p. 131. No. 14. Erster Abdruck, wo beide Arme des Kindes eingewickelt sind. Sehr selten.

No. 1345. Venus, die dem Amor eine Maske vor das Gesicht hält. v. H. N. p. 141. No. 23. Erster Druck, selten.

No. 1346. Lit. A. Der Marktschreier. H. p. 141. No. 25. Druck vor der Schrift. zwischen dem Baume und der Hütte. Selten.

No. 1346. Lit. B. Der heilige Jacobus. v. H. N., 1. B. p. 134. No. 29. Vor dem Namen des Meisters, welcher über dem Fenster an der Hütte angebracht ist. Sehr selten. Probedruck, wo zur Linken die Platte noch nicht vollendet ist.

F. RECLAM,

geb. zu Magdeburg 1731, gest. zu Paris 1774.

No. 1347. 2 Blätter Landschaften in italienischem Geschmacke.

C. NATHE,

geb. zu Bilaub 1753, gest. zu Schadewalde 1808.

No. 1348. 2 Blätter. Ein Wald. Ohne Namen des Meisters. Eine Hütte im Schatten grosser Bäume.

D. BERGLER,

geb. zu Salzburg 1753, gest. zu Prag 1829.

Bergler war Director der Akademie zu Prag.

No. 1349. Ein Christuskopf, Christus als Kind, St. Joseph, Maria, der betende Engel. Christuskind auf Wolken, *Ecce agnus*, ein männlicher Kopf, ein anderer nach der Seite gewendet. Ein Kind, das eine Tafel hält, worauf Berglers Name. Ein anderes Kind, mit dem Namen Hilaria Bergler.

J. C. REINHART,

geb. 1761, gest. zu Rom 1844.

Johann Christian Reinhart, Sohn eines Landpfarrers unweit Hof. Er sollte in Leipzig Theologie studiren, wozu er ganz und gar nicht geeignet war. Reinhart zeichnete mit grosser natürlicher Anlage, nachdem er in der Kunst einigen Unterricht von Oeser erhalten, und zum Radiren von Geiser angeleitet worden war, nach der Natur und meistens landschaftliche Studien. In Dresden besuchte er die Akademie kurze Zeit. Der Herzog von Sachsen-Meiningen gab ihm mehrere Aufträge, und belohnte ihn so grossmüthig, dass der junge Künstler sorgenfreier als bisher seinen Studien sich widmen konnte. Auf Kosten seines Landesherrn, Markgrafen von Anspach und Baireuth, reiste Reinhart 1789 nach Rom und hat Italien seitdem nicht wieder verlassen. Reinhart's Verdienste sind oft verkannt worden. Er machte es sowohl denen nicht recht, welche verlangen, dass der Künstler die Natur stylisiren müsse, ohne jedoch eigentlich zu wissen, was sie damit meinen, und was meist darauf hinausläuft, dass der Künstler etwas Unnatürliches darstellen solle, als auch Anderen, welche wollen, dass der Landschafter sich mit kindlich frommem Sinn und Gemüth der Natur hingebe, was bei diesen ebenso auf unbestimmten Gefühlen, wie bei jenen auf unklaren Ideen beruht. Reinhart stellte die Natur so dar, wie er sie mit seinen gesunden Augen wahrnahm, und sein kräftiger, gerader Sinn leitete ihn sehr richtig, das wahrhaft Schöne in der Natur aufzufinden. Die Zeit seiner künstlerischen Ausbildung trifft in die Epoche des gänzlichen Verfalls, weshalb es ihm in technischer Hinsicht äusserst schwer geworden ist, sich an eine Behandlung der Oelfarben zu gewöhnen, welche das leistet, was der Künstler von der Malerei verlangt, und durch sie zu erreichen strebt. Ebenso auch war die Schönheit der menschlichen

Gestalt ihm verschlossen geblieben, denn nur das war ihm klar geworden, dass solche seine früheren Meister selbst nicht erkannt hatten, und er vermied daher die Bevölkerung der Landschaft durch Menschen, und wo er dies nicht ganz vermeiden konnte, muss man sie nur gleichsam als Attribut der Gegend, die er darstellte, betrachten. Da er Mühe hatte, die Farben zu behandeln, so sind es die landschaftlichen Naturformen, durch welche er die grösste Bewunderung verdient, und seine Zeichnungen haben daher einen grösseren Werth, als seine Gemälde.

Eigenhändige Radirungen.

No. 1350. Begebenheit aus dem Leben Reinharts. Reinhart wird von zwei Juden gemahnt. Sehr selten.

Blätter aus den italienischen Ansichten.

No. 1351. *Nel Colosseo.* 1792. Ohne Nummer.
No. 1352. Aus der Villa Borghese. Aetzdruck.
No. 1353. *Nella Villa di Mecenate a Tivoli.* 1792.
No. 1354. *A Subiaco.* 1793.
No. 1355. *A Civita Castellana.* 1794.
No. 1356. *A Civita Castellana.* 1793.

Blätter, welche einzeln erschienen.

No. 1357. Eine Mühle. 1800.
No. 1358. Elias von Raben gespeist.
No. 1359. Bileam und sein Esel.

Erste Drucke.

No. 1360. Aus der sogenannten Gallerie von Albano.
No. 1361. Gegend von Ischia. 1805.
No. 1362. Der Ziegenhirt bei La Riccia. 1811.
No. 1363. 2 Blätter. Ein Blatt in die Höhe. Aus der sogenannten Gallerie oder Allee bei Albano. Jäger bei einem kleinen Wasserfall. Vor aller Schrift und ohne den Namen des Künstlers.
No. 1364. Ziegen im Schatten hoher Bäume, an einem Bache. 1812.
No. 1365. Am Albaner See, Gruppe hoher Bäume. 1805.
No. 1366. St. Hubertus. 1810.
No. 1367. Allee von hohen Bäumen. 1810.
No. 1368. Das Schloss von Lariccia von der Rückseite. 1810.
No. 1369. Der einsame Wanderer am kleinen Bach.
No. 1370. Der Einsiedler in der Felsengrotte. 1805.
No. 1371. 2 Blätter. Die Lämmer bei der Höhle. Die Rückkehr des Anglers. Vor aller Schrift.

No. 1372. Ein ruhender Hund von vorn. Kopf einer jungen Ziege. Ein ruhender Hund von hinten. Auf chinesischem Papier.

No. 1373. Zwei müde Jagdhunde.

No. 1374. 2 Blätter. Eine Ziege mit einem Glöckchen. Eine Ziege; in der Ferne eine Höhle, in welche ein Mädchen Ziegen hineintreibt.

No. 1375. 2 Blätter. Eine gehörnte und eine ungehörnte Ziege. Eine alte und eine kleine Ziege.

No. 1376. Eine Kuh und ein Kalb.

No. 1377. *Avanzo désa sepolcro in via Nevia.*

No. 1378. *Sepolcro antico in via Nevia delle Torre de Schiavi.*

No. 1379. *Sepolcro antico vicino Tivoli.*

J. MECHAU,

geb. zu Leipzig 1745, gest. zu Dresden 1808.

Blätter aus der Sammlung italienischer Landschaften, erste Drucke, vor den Nummern.

No. 1380. *S. Francesco fuori Subiaco.*

No. 1381. *Vicino a Subiaco.*

No. 1382. *Arco della Toretta, osia porte dell' acqua.*

No. 1383. *Avanze dell Aqua Marzia Claudio.*

No. 1384. *Arco di Druso.*

No. 1385. *Ospitaletto di S. Francesco fuori di Subiaco.*

No. 1386. *Sitto di recreazione dei pittori Fiaminchi del Secolo passato, a monte testaccio.*

No. 1387. *Pagigno, vicino a Terni.*

No. 1388. Lit. A. *Arco di Druso, ora porta di St. Sebastiano.*

No. 1388. Lit. B. 2 kleine Blätter. Eine italienische Gegend und eine Mythe.

No. 1389. Das vollständige Werk in den ersten Abdrücken, vor den Nummern von den *Vues pittoresques de l'Italie.* 72 Blätter. *A. C. Dies. Charles Reinhart, Jacques Mechau. Publ. à Nürnberg chez Jean Frédéric Frauenholz* 1798. In englischem Lederband.

Les Vues pittoresques de l'Italie enthalten folgende Blätter: *Nel Colosseo. Reinh., Nel Colosseo. R., Avanzi del Aqua Marcio. Mechau, Alla Porte di S. Giovanni. M., Porta S. Paolo. M., Sito di recreazione. M., Terme di Caracalla. Dies. Circo di Caracalla. R., Arco di Druso. M., Arco di Druso. M., Villa Borghese. R., Lago Borgh. Dies., Muro torto. D., Ponte Molle. M., Fontana Egeria. M., Ponte Salaro. M., Castell Gandolfo. M., Cast. Gand. R., Teatro di Albano. R., Sepolcro. R., Ro-*

mitoria di Albano. R., Bibl. in Villa Adriani. R., Tempio di Gove. D., Terme. D., Ariccia. R., Pallazola. R., Porta di Falerium. M., Sepolcro a Falerium. R., S. Francesco. M., Ospitaletto. M., Subiaco. M., Sub. M., Subiaco. M. Sub. M., Sub. M., Civita Castellana. M., A Civita C. R., A Civita C. R., A Civita. R., Ponte Celio. M., Ponte antico a Civita C. M., Bosco di Marino. M., Nemi. D., Lago di Nemi. D., Tivoli. D., A Tivoli. R., Tempi a Tivoli. D., Tempio di Vesta. D., Cascatella. D., Cascatella seconda. D., Cascat. superiore. D., Ponte Lupo. D., Sotto a Ponte Lupo. M., Arco de Toretta. M., Sepolcro di Planzio. D., Cascata a Tivoli. D., Ponte acquoria. R., Rovine della villa di Ventidio. R., Tempio del Tosse a Tivoli. R., Monte Catillo. D., Ruderia Tivoli. D., Rovine della villa Cassio. D., Fontana Blandusia. M., Villa di Bruto a Tivoli. D., Sepolcro de C., Cellio. D., Villa Mecenade. D., Porta scura. D., In Villa Mecenade. D., La villa Mecenade. R., In villa Mecen. R., Caduta del Velino. M., Pagigno. M.

J. A. KOCH, der Tyroler,

geb. 1768.

Joseph Anton Koch, Sohn eines Zitronenhändlers, wurde zu Obergiebeln am Bach im Lechthale geboren. Ohne Anleitung zeichnete er verschiedene Gegenstände mit grosser, natürlicher Geschicklichkeit. Dies Talent verschaffte ihm die Bekanntschaft eines Feldmessers, welcher den Gerichtsbezirk Ehrenberg aufnahm, dessen Gehülfe er wurde. Es hatte die Beschäftigung doch den Vortheil für ihn, dass er dabei einige Handgriffe im Zeichnen erlernte. Als der Feldmesser Kochs Dienste nicht mehr brauchte, musste er die Heerden hüten, was ihm sehr zuwider war, und vielleicht entsprang daraus der Missmuth über die bürgerlichen Verhältnisse, welcher tief und unvertilgbar in seinem Gemüthe Wurzel fasste. Der Widerspruch eines inneren höheren Berufes mit äusseren ungünstigen, niederbeugenden Verhältnissen erklärt und entschuldigt viele Verirrungen seines Lebens. Der Weihbischof von Augsburg, Freiherr von Umgolder, der in Geschäften das Lechthal bereiste, bekam zufällig eine Federzeichnung, das Lechthal vorstellend, die Koch ausgeführt hatte, zu sehen, und der geistliche Herr war so erfreut darüber, dass er der Mutter des jungen Künstlers versprach, Alles zu thun, was in seinen Kräften stünde, ihrem Sohne förderlich zu seyn. Die Mutter dachte bei diesem Versprechen an ein einträgliches, geistliches Amt. Koch sollte studiren, und ward auf die Schule zu Dillingen gebracht. Der Prokanzler Schmöller daselbst erkannte aber des geborenen Künstlers wahren Beruf, und der Bischof nahm ihn zu sich nach Augsburg, und sorgte für seinen Unterhalt und Unterricht. Da er aber seinen Lehrer schon damals übertraf, so sendete ihn sein Wohlthäter nach Stuttgart, wo er

in die Karls-Akademie aufgenommen wurde, sieben Jahre daselbst verweilte, und sich grossen Beifall erwarb. Der revolutionäre Geist ergriff ihn und zog Koch unwiderstehlich nach Strassburg, allein wie die Freiheitsschwärmerei ihm gefährlich zu werden schien, denn persönlichen Muth hatte Koch eben nicht, ging er durch die Schweiz nach Italien und Rom. Wie er Strassburg wegen der Kriegsunruhen verlassen, und vor der preussischen Armee entflohen war, entwich er nun aus Rom vor der französischen Gewalt, welche schwer auf dem Sitz der Künste und der Kirche lastete. Er kehrte nach Deutschland zurück, und verweilte in Wien und München, wo er an beiden Orten Schutz, Beifall und Beschäftigung fand. Als Rom wieder der Ruhe genoss, kehrte er dahin zurück und verliess es nicht mehr. Er starb daselbst in hohem Alter vor wenig Jahren.

Koch's Auffassung der Natur ist immer romantisch, aussergewöhnliche Momente, Gewitter, Regenbogen, oder so krystallhelle Lüfte, dass die Berge im tiefen, reinen Blau, und alle Farben in gesteigerter Kraft hervortreten, ungestüme Wasserfälle, über grüne Alpen emporsteigende Eisgebirge, von Erdbeben zertrümmerte und umhergeworfene Felsen, alles das, was die Naturkraft in wildem Ausbruch zerstört oder in überschwenglichem Triebe geschaffen hat, stellte er mit grosser Meisterschaft dar.

Wir können hierin mit Herrn Dr. Nagler's Urtheil, in Betreff des Colorits in Kochs Landschaften, nicht völlig übereinstimmen. Diese Landschaften, welche als seine vorzüglichsten angeführt werden, z. B. das Opfer des Noah, die nach dem Sturme beruhigte Natur, und drei Bilder aus der Sammlung des Herrn von Krause, wovon zwei, das Haslithal (eigentlich die hohe Scheideck) und eine Landschaft mit der Flucht des Laban (Jacob, der vor Laban mit seiner Caravane entflieht), sich jetzt in meiner Sammlung befinden, sind von einer sehr kräftigen Farbenwirkung. Die Kunstliebhaber vermissen mehr die milden Uebergänge und die Mitteltinten, als eine glänzende Farbenwirkung. Es ist jedoch wahr, dass Koch, in einer späteren Zeit, einige Landschaften in einer matten und fast grauen Farbe malte.

In früherer Zeit zeichnete Karstens, dann Thorwaldsen und auch Cornelius die Figuren in Kochs Landschaften. So ist der Zug des Jacob in der Landschaft, welche ich besitze, von Cornelius entworfen. Koch gerieth dadurch, dass er die Staffage seiner Landschaften ausmalte, welche andere Künstler gezeichnet hatten, in die Selbsttäuschung, dass er eine grosses Talent für die Historienmalerei habe.

No. 1390. 20 Blätter. Italienische Landschaften.

No. 1391. 4 grosse und 2 kleine Blätter. Compositionen aus der Hölle des Dante.

A. RIEDEL.

Gallerie-Inspector zu Dresden.

No. 1392. Kopf mit grossem Bart in Rembrandt's Manier.

PH. VEITH.

Landschaftszeichner und Stecher zu Dresden.

No. 1393. Sammlung kleiner Landschaften unter dem Titel: Arbeiten der Muse.

No. 1394. Des Künstlers Bildniss.

No. 1395. 2 Blätter. Ansichten von Terracina.

C. FROMMEL,

geb. zu Birkenfeld 1789.

Jetzt Director der Akademie zu Karlsruhe.

No. 1396. Scilla in Calabrien.

No. 1397. A Subiaco.

No. 1398. Charybdis bei Messina.

No. 1399. Das Innere eines Hauses in Narni.

No. 1400. *Ponte Lupo a Tivoli.* Grosses Blatt.

No. 1401. *Grotta delle Sirene a Tivoli.* Desgl.

No. 1402. 2 Blätter bei Tivoli und bei Syrakus.

J. A. KLEIN,

geb. zu Nürnberg 1792.

Klein lebt jetzt in München.

Die Blätter dieses Künstlers nach den Gegenständen geordnet. Aus der Schweiz.

No. 1403. Am Läufer Brunnen in Bern.

No. 1404. Ein Brunnen in Bern.

No. 1405. Lit. A. Der Kindlifüsser Brunnen in Bern, und ein Reisender auf der Scheideck. Auf dem Furka; letzteres Blatt dreimal. 5 Blätter unter einer Nummer von Lit. A.—E.

Aus Deutschland.

No. 1405. Lit. B. Sächsisches Fuhrwerk.

No. 1406. Ein Schlitten mit einem Fass beladen.

No. 1407. Eine Equipage.

No. 1408. Oestreichische Köhler.

No. 1409. Ungarischer Schiffszug.

No. 1410. Oestreichische Köhler bei einem beladenen Wagen.

No. 1411. Oestreichische Kohlenwagen mit einem Pferde bespannt.

No. 1412. Ein Mann mit einem Pferde an einem Brunnen. J. A. Klein sc. Nürnberg 1826.

No. 1413. Die Schafschur.

No. 1414. Deutsche Maler auf einer Reise, in einer Salzburger Gegend.

Aus Italien.

No. 1415. *Fruttajuolo di Napoli.*

No. 1416. Die Frau und ihre Kinder, sammt dem Esel, warten am Wege.

No. 1417. Der ruhende Eseltreiber an dem Ufer der Tiber.

No. 1418. 2 Blätter. Das unter No. 1416. angeführte und ein beladener Esel.

Thiere.

No. 1419. Dromedar und Kameele.

No. 1420. Ein Widder und Schafe.

No. 1421. Ein Knabe und zwei Ziegen.

No. 1422. Ziegen bei einer Brücke und römischen Ruinen.

No. 1423. Kühe auf der Weide an einem kleinen Bache.

No. 1424. Ein Gespann italienischer Ochsen und ihr Führer.

No. 1425. Zwei Kühe auf dem Berge.

No. 1426. Eine weidende Kuh und mehrere andere nebst Schafen.

No. 1427. Die Stierjagd in der Campagna di Roma.

No. 1428. Italienische Ziegen und eine Kuh, der Hirt steht an eine Säule gelehnt.

No. 1429. Kühe bei den Ruinen einer Burg.

No. 1430. Kühe, welche zur Tränke eilen.

No. 1431. Die Kuh, welche gemolken wird.

No. 1432. Ungarische Ochsen.

No. 1433. Eine grosse stehende und eine liegende Kuh.

No. 1434. Zwei Büffel.

No. 1435. Pferde auf der Weide.

No. 1436. *Blak-horses from Lincolnshire.*

No. 1437. Ungarische Pferde bei einem Wagen.

No. 1438. Ein weidendes Pferd bei einer Brücke.

No. 1439. Drei Pferde und ein Hund bei einem Brunnen.

No. 1440. Der Pudel Fripon.

No. 1441. Ein Schäferhund. Zum neuen Jahr 1828.

No. 1442. Ein saufender Jagdhund.

No. 1443. Der Hund des Malers, der seines Herrn Mappe und Pinsel bewacht.

No. 1444. Der grosse Kettenhund Phylax.

No. 1445. Der gemeine Kettenhund, fressend.
No. 1446. Der ruhende Jagdhund.

Bilder aus dem Kriege.

No. 1447. Ein schlafender Kosak bei einem alten Thor.
No. 1448. Ein östreichischer Kürassier bei zwei Pferden.
No. 1449. Russen auf einem Bauernwagen mit zwei Ochsen bespannt.
No. 1450. Oestreichische Artillerie.
No. 1451. Die russische Feldschmiede.
No. 1452. Russen bringen Koffer, Kessel und andere Geräthschaften aus den Häusern eines brennenden Dorfes in Verwahrung.
No. 1453. Der Kosak auf dem russischen Karren.
No. 1454. Der Umsatz der Beute an die Juden.
No. 1455. Der Bauer als Schnellläufer und Wegweiser.
No. 1456. Das Mittagsmahl auf dem Vorposten.
No. 1457. Das östreichische Lager.
No. 1458. Donsche Kosaken.
No. 1459. Die Tugend im Schutz der Officiere, gegen den Donschen Kosaken.

Einzelne Figuren.

No. 1460. Zum neuen Jahr 1820. Eine Frau mit einem Kinde im Korbe, unter einem grossen Baume.
No. 1461. Der Postillon, sein Pferd und sein Hund.
No. 1462. Der Courier und der Postillon. 1817.
No. 1463. Der Bauer, der nach Rom zu Markte geht.
No. 1464. Der ungarische Leinwandhändler. Die Armenier.
No. 1465. Ein spanischer Pilger.
No. 1466. Die Sennerin auf der Königsalp bei Berchtesgaden.
No. 1467. Das Mädchen an der Thür.
No. 1468. Der alte Soldat und sein Hund.
No. 1469. Das Kind spielt und zerreisst den alten Kalender.
No. 1470. *Felicissimo capo d'anno.* Ein römischer Bauer mit einem Glas in der Hand.
No. 1471. Der Gebirgsreisende am Quell.

PETER HESS,

geb. zu Düsseldorf 1792.

Peter Hess bildete sich zum Landschafts- und Schlachtenmaler. Er begleitete den Fürsten Wrede auf seinen Feldzügen, und hat dadurch einen grossen Vorzug vor andern Künstlern dieses Faches, indem er das Erlebte, jene nur das Erzählte darstellen.

No. 1472. Die Maler auf der Alg. Nicht im Kunsthandel, ohne Namen des Meisters. Sehr selten.

ALBR. ADAM,

geb. zu Nördlingen 1786.

Berühmter Thiermaler zu München.

No. 1473. Ein Kürassier.

No. 1474. Die Fuhrleute und das gefallene Pferd.

No. 1475. Ein Pferdekopf.

F. HELMSDORF,

geb. zu Magdeburg 1784.

Friedrich Helmsdorf, Landschaftsmaler. Lebte geraume Zeit in Strassburg und der Umgegend, wo er sich an der reichen Natur des Elsass und in den Vogesen ausbildete, besuchte 1816 Italien und kehrte 1821 von dort nach Strassburg zurück. Gegenwärtig lebt dieser ausgezeichnete Künstler am Oberrhein, abwechselnd in Strassburg und Mannheim.

Schöne kleine Radirungen.

No. 1476. Der Blick in den Abgrund.

No. 1477. Die Weinlese bei Strassburg.

No. 1478. Thürme einer verfallenen Burg, in zwei Exemplaren, wovon das eine auf gelbes Papier und weiss gehöhet ist.

No. 1479. Aus den Vogesen (Wasgau).

F. PRELLER,

geb. zu Weimar 1804.

Der Grossherzog Carl August, dem die Bildung dadurch so viel zu verdanken hat, dass er in jedem reichbegabten Geiste die Fähigkeiten vor ihrer Entwickelung erkannte, verschaffte Prellern die Mittel, sich als Künstler auszubilden. Zuerst reiste Preller nach Antwerpen, wo er durch van Bree in einer richtigen und zweckmässigen Behandlung der Oelmalerei Anleitung erhielt, ohne welche der genialste Künstler doch das nicht zu erreichen vermag, was er von sich selbst fordert, denn ohne die Mittel ist die Erreichung jeden Zweckes unmöglich. In Italien ergriff ihn die erhabene Einfachheit der Natur, und man könnte sagen, dass das Architektonische, das Massenhafte seiner Bilder, an die des Poussin erinnert. Eine Reise nach Norwegen brachte ihn gleichsam zum Bewusstseyn seiner Eigenthümlichkeit. Er fühlte sich für die nordische Natur geboren, legte das Fremde ab, und hat seitdem Bilder voll des reichsten, frischesten Lebens gemalt.

No. 1480. Die Wartburg im 14. Jahrhundert. Auf Seiden-Papier.

No. 1481. Der zerschmetterte Eichbaum. Seidenpapier.

Vor dem Namen des Meisters.

No. 1482. Das Reh im Walde.

No. 1483. Die Eichen am Ufer der Nordsee.

No. 1484. Ansicht eines Dorfes mit einer gothischen Kirche, vor aller Schrift, selbst ohne den Namen des Meisters.

LUDWIG RICHTER,

geb. zu Dresden 1803.

Seine seelenvollen Landschaftsgemälde erhalten durch die Belebung mit ausdrucksvollen Menschengestalten eine hohe Bedeutsamkeit. Die Figuren in seinen Landschaften sind nicht blos Staffage, nicht Beiwerke, sondern recht eigentlich integrirende Theile der Natur. Wie dieser Künstler das Menschenleben in das Leben der Natur verwebt, spiegelt sich das eine in dem andern, und der Mensch erscheint hier als der deutlich ausgesprochene Charakter der Gegend, die er belebt. In neuerer Zeit hat Richter durch seine Zeichnungen zu illustrirten Werken bildlich eine Fülle von menschlichen Zuständen und Lebensanschauungen entwickelt, welche durch Schönheit Beifall, durch das Charakteristische ein hohes Interesse, und durch grosse Mannichfaltigkeit Bewunderung erregen.

Seit 1840 ist Richter Professor und eine Zierde der Akademie zu Dresden.

No. 1485. I. Heft, 6 Blätter. Malerische Ansichten aus den Umgebungen von Salzburg. Auf Seidenpapier, die ersten Blätter haben etwas von Rauch gelitten.

No. 1486. II. Heft, 6 Blätter. Aus den Umgebungen von Rom.

Mappe XI.

Französische Schule.

Da bei den Werken der französischen Schule die Meisterschaft des Stichs den überwiegenden Werth ausmacht, so ist diese Schule hauptsächlich nach dieser Rücksicht geordnet. Nur wo die künstlerische Idee vorherrscht, sind die Stecher den Malern untergeordnet, und daher viele Blätter von Desnoyers nach Raffael gestochen, in der italienischen Schule aufzusuchen. Der französischen Schule sind dagegen auch Stecher zugewiesen, welche zwar nicht in Frankreich geboren, aber daselbst

gebildet und viel beschäftigt wurden, wie z. B. Edelinck, van Schuppen und Vivares. Dagegen sind die Stiche der Dorigny den Werken Raffael's untergeordnet, und die Arbeiten des Audran unter Dominichino's Bildern aufzufinden. Am Schluss wird das Register das Aufsuchen der Namen einzelner Kupferstecher und ihrer Blätter erleichtern.

Was die Kunstgeschichte der französischen Nation im Allgemeinen betrifft, so liegt solche in Vergessenheit versenkt, denn die Nation ist selbst eine völlig andere geworden, als sie war, und hat so viele Verwandlungen durchlebt, dass von früheren Geistesrichtungen und Zuständen ihr kaum Erinnerungen geblieben sind. Sie selbst hat mit dem Worte *gothique* alle Denkmale aus früherer Zeit als roh, ja widersinnig und ihr fremd, abgelehnt. Erst unter Napoleon fing man an, aus dem Schutte Kunstwerke hervorzuziehen, jedoch mehr als Denkmale der politischen Geschichte und einzelner berühmter Individuen. Der Schatz von Miniaturmalereien, der sich in Handschriften versteckt hielt, welche man als Urkunden und Seltenheiten aufbewahrte, hat nur in neuerer Zeit hinsichtlich seines Kunstwerthes Anerkennung gefunden. Es ist zu viel verloren, was sich erhalten, zu sehr aus dem inneren Verbande gekommen, und der Forschungsgeist der Franzosen zu fragmentistisch, als dass eine zusammenhängende, genetische und ästhetische Kunstgeschichte der französischen Nation bald zu erwarten wäre; denn eine solche müsste darlegen, wie der Genius der Nation in Architektur, Plastik und Malerei unter allen Umständen und fremden Einmischungen sich auf eigenthümliche Weise ausprägte. Was die Uebersicht der französischen Kunstgeschichte noch schwieriger macht, ist, dass Frankreich seit früher Zeit von Fremden bevölkert und abwechselnd erobert wurde, und Phönicier, Römer, Celten, Gothen, Normannen, Araber, Britten u. s. w., dem Charakter des Stammvolkes eigene Beimischungen gaben, so wie auch, dass Frankreich fremde Theile, Lothringen, Burgund und das Elsass, einen Theil von Aragonien und von Navarra verschlang, so dass man fast nicht sagen kann, welche Franzosen denn eigentlich Franzosen zu nennen sind. Die Kunstgeschichte Frankreichs würde daher wieder in die der Provinzen zerfallen. In dem mittägigen Frankreich hatten sich die Römer festgesetzt und so üppig treibende Kolonien angelegt, dass ihre Bauwerke einen luxuriösen Charakter annahmen, der an Reichthum von Verzierungen Alles übertraf, was in Europa, Rom selbst nicht ausgenommen, Architektur und Sculptur hervorbrachten. Gallien scheint recht eigentlich der Lustgarten der Römer gewesen zu seyn, und dadurch wurde unvertilgbar, besonders der französischen Architektur und Sculptur, die Eleganz, aber auch Ueberladung eingeprägt.

Ein Mehreres hierüber findet sich in meinen Beobachtungen und Phantasien über Menschen, Kunst und Natur auf einer Reise ins Mit-

tägige Frankreich. Um die Kunstgeschichte Frankreichs haben sich besonders verdient gemacht Millin, Emeric David, Alexandre Lenoir, E. H. Langlois, P. Merimé und viele Andere, auf deren Werke verwiesen werden muss. Die Hauptepochen können hier nur angedeutet werden.

15. Jahrh. König René übertrug gleichsam den Styl der Miniaturmalerei auf grosse Tafelbilder, die er in Tempera malte. Ich glaube dies in dem Nachtrage zu meiner Spanischen Reise bewiesen zu haben.

15. Jahrh. Verbreitung der von Eyck gegründeten Schule.

16. Jahrh. Kampf einer phantasiereichen, eigenthümlich französischen Architektur und Sculptur mit dem fremden Renaissancestyl, unter Franz I., welcher aus Italien zum Bau von Fontainebleau den Primaticcio herbeirief. Nicolo Abbate übernahm die Ausschmückung, und so entstand der gespreizte Geschmack, welcher die französische Kunst ins Verderben stürzte. Poussin und Le Brun, Männer von grossen Talenten, bereiteten eine bessere Zeit vor, die jedoch durch David verzögert wurde, der die römische und französische Geschichte zu einem Schauspiele der Malerei machte. Auch war er ein schlechter Colorist und oberflächlicher Zeichner. Delaroche hat in neuerer Zeit, wie die französischen Romantiker, die Kunst zu einer ernsten Betrachtung der Natur und des Menschenlebens hingelenkt, allein er lässt uns auch, wie diese Dichter der neuern Zeit, weit öfterer in die Abgründe des Gemüthes hinabblicken, als dass er zu den sonnigen Gipfeln der Menschheit hinanführt.

In allerneuester Zeit ist durch die Vielmalerei selbst die Geschichtsmalerei zu einer Decorationsmalerei in allen Geschmäcken ausgeartet.

Die Geschichte der französischen Kupferstecherkunst beginnt mit Jean Duvet, da Namen älterer Meister unbekannt geblieben sind.

JEAN DUVET,

geb. 1485.

Lebte in der Stadt Langres, wo er in seinem 70. Jahre starb. Er war Goldschmied des Königs Franz I. und Heinrichs II. S. Bartsch Vol. VII. p. 496. *Le Peintre-Graveur Français par Robert Dumesnil*, T. 5.

Jean Duvet ist nicht etwa der früheste französische Kupferstecher, aber der erste, dessen Namen die Geschichte aufgezeichnet hat. Seine Werke sind phantasiereich, die Ausführung kräftig und ungezwungen. Der lebhafte Ausdruck momentaner Gemüthszustände ist ächt französisch, und durchgängig zeigt sich Sinn für Schönheit der Grundformen, wenn auch die Begeisterung den Meister sehr oft zu gewagten Stellungen und Bewegungen seiner Figuren und einer kühnen Zeichnung hinriss.

No. 1487. Jesus Christus auf einem weisen Pferde, von den himmlischen Heerscharen begleitet, aus der Offenbarung. Höchst selten. Schön.

No. 1488. Der heilige Johannes auf der Insel Pathmos. Dumesnil. No. 50. Prachtvoller Abdruck. Höchst selten.

MARC DUVAL,

gest. zu Paris am 13. September 1581.

Duval war von Maine und starb zu Paris an dem von ihm vorausgesagten Tage. Er war ein ausgezeichneter Maler, Zeichner und Kupferstecher, hinterliess eine Tochter, Elisabeth, die ebenfalls Künstlerin war. Auch war er in Paris unter dem Zunamen der Taube bekannt. Sein eigentlicher Geburtsort ist S. Vincent bei Mans. *Robert-Dumesnil,* T. V. p. 56.

Die Ausführung von Duval's Kupferstichen ist zart, seine Zeichnung fein und genau, aber dabei doch unvollständig, und man könnte sagen matt.

No. 1489. Lit. A. Die Brüder Coligny, in ganzen Figuren. Ueber dem Blatte: *Colingnei fratres.* Auf einem Steine, links im Winkel: M. Du Val F. 1579., unter dem Blatte: *Odetus cardinalis, Gaspar thalassiarchus, Franciscus ordinum Pedestrium praefectus.* No. 5. *Robert-Dumesnil* sagt p. 57: Das Bildniss der Bruder Coligny ist sehr schön und kann für sein (Du Val) Meisterwerk gehalten werden. Sehr selten. Schöner Druck.

LEONARD THIRY aus Deventer, genannt LEO DAVEN.

Bartsch Vol. XVI. p. 307.

War vielleicht von Lyon und arbeitete um 1540—1563.

No. 1489. Lit. B. Die Gärtner bei der Statue des Priap. Bartsch Vol. 16. p. 323. No. 43. Druck mit dem Monogramm D L.

No. 1490. Ein Frauenbad. Ohne Namen des Meisters, doch ebenfalls aus der Schule von Fontainebleau, aber weit später als Daven, unten zur Linken die Adresse Frau-Bertelli Forma. In Padoa.

No. 1491. Vulkan und die Cyclopen schmieden Pfeile für Liebesgötter. Von einem unbekannten Meister aus der Schule von Fontainebleau, nach einem unbekannten italienischen Meister. S. Bartsch Vol. 16. p. 403. No. 71. nebst dem Originale, jedoch in einem schwachen Drucke. S. Bartsch Vol. 9. p. 25. No. 4.

No. 1492. Markus Curtius. Unbekannter Meister aus der Schule von Fontainebleau, im Geschmack von J. Migon, wahrscheinlich

nach einer Zeichnung von Lukas Penni. Bartsch Vol. 16. p. 394. No. 47. Schöner Druck, aber die Plattenlinie abgeschnitten.

JACQUES CALLOT,

geb. zu Nancy 1593. gest. ebendaselbst 1635.

Callot zog mit einer Bande Zigeuner in seinem zwölften Jahre nach Italien, aus Liebe zur Kunst, wie seine Lebensbeschreiber sagen. Ein Officier in der Garde des Grossherzogs von Toscana nahm sich des Knaben an, und that ihn bei Canta-Gallina in die Lehre, von dem er das Zeichnen lernte. Callot entlief aus der Lehre. In Rom trafen ihn Kaufleute aus Nancy, und brachten ihn zu seinem Vater zurück. Bei einer zweiten Flucht nach Italien begegnete er in Turin seinem älteren Bruder, der ihn nochmals nach Nancy zurückbrachte. Da Jacques zu Hause keine Ruhe hatte, überliess man ihn seiner Neigung und seinem Schicksale. Er ging wieder nach Rom, wo er bei Philipp Thomassin das Kupferstechen lernte; allein sein Lehrherr jagte ihn bald aus seinem Hause, weil der Schüler grössere Fortschritte in der Gunst der Meisterin, als in der Kunst des Meisters machte. Jacques ergriff nun wieder die Radirnadel, mit welcher leichter zu arbeiten ist, als mit dem Grabstichel, und entwarf damit vielerlei phantastische Compositionen, welche meist aus kleinen Figuren zusammengesetzt sind, und einem mit Lumpen bekleideten, luftigen Gesindel gleichen. Diese sonderbaren Erfindungen erwarben ihm auf einige Zeit den Beifall der Herzogs Cosmus II. Als er sich einiges Geld und Ruf erworben hatte, kehrte er in seine Vaterstadt zurück, wo er sich 1625 verheirathete. Drei Jahre später berief ihn Ludwig XIII. nach Paris, für welchen er die Belagerung mehrerer Städte stach, allein diese, seine Vaterstadt darzustellen, verweigerte Callot mit edler Festigkeit, und sagte, dass er sich eher die Hand abhauen, als einen solchen Auftrag ausführen würde.

No. 1493. Die Versuchung des heiligen Antonius. Rost's Handbuch für Kunstliebhaber und Sammler. p. 85. No. 5. Aufgezogen.

No. 1494. Der grosse Jahrmarkt. Martini 7 Bd. p. 85. No. 8. Selten und schöner Druck, aber gebrochen und dann aufgezogen.

CLAUDE MELLAN,

geb. zu Abbeville 1601, gest. zu Paris 1688.

Claude Mellan bildete sich eine eigenthümliche, sehr leichte Manier, welche in einfachen Strichlagen besteht. Das Dunkel des Schattens brachte er durch Anschwellung der Striche, nicht durch Kreuzzug mehrerer Strichlagen hervor.

No. 1495. Eine Erau, mit dem Blick zum Himmel, liegt auf einem Steine, neben ihr ein abgebrochener Baum. Sehr selten. S. Bartsch Anleitung zur Kupferstecherkunde. 2. Bd. p. 180. Erster Abdruck.

No. 1496. Lit. A. Das Antlitz Christi auf dem Schweisstuche. Berühmtes Blatt und bekannt unter der Benennung: Die Spirallinie, weil das ganze Blatt mit einer zusammenhängenden Spirallinie gestochen ist.

No. 1496. Lit. B. Nicolas Bazin, Schüler des C. Mellan. Regina Ludovici Magni Sponsa Maria Theresia. Jacobus le Feubre pinxit. Bildniss in Lebensgrösse; vortrefflich gestochen.

JEAN MORIN,

geb. zu Paris um 1612, gest. 1666.

Vergleiche *Robert-Dumesnil P.-Gr. Fr.*

No. 1497. Henry Second, Rey de France. Jane pinx. Sehr schön und selten.

No. 1498. Messire Augustin de Thou. President au Parlament. MDXLI. Sehr selten und sehr schön.

GERHARD EDELINCK,

geb. zu Antwerpen 1627, gest. daselbst 1707.

Von Colbert nach Paris berufen 1665. Sein Lehrer in den ersten Anfangsgründen war Cornelius Galle. Vergleiche *Robert-Dumesnil P.-Gr. Fr.* T. VII.

No. 1499. Bildniss Joannes Meisseus. Bruxellensis. Pictor etc. Antonius van Dyk pinx. Cornelius Gallus sc.

Blätter von G. Edelinck selbst gestochen.

No. 1500. Caesar d'Estrels Cardinalis. De Troyes pinx. Grosses Blatt, selten.

No. 1501. Illustr. Domino Domino Petro Vincentio Bertin. Allegorisirtes Blatt. Nach Coypels des Sohnes Zeichnung, mit der Adresse Jean Vander-Bruggen.

No. 1502. Louis Duc de Bourgogne. De Trois. Selten.

No. 1503. Julius Paulus de Lionne. Jouvenet pinx.

No. 1504. Julius Hardouin Mansart. H. Rigaud. Schwacher Druck.

No. 1505. Petrus de Carcavy. Tetelin p.

No. 1506. Fredericus Leonard Bruxellensis. H. Rigaud. Nicht kräftig.

No. 1507. Petrus Daniel Huetius Episcopus. De Largillière E. c. P. R. 1686.

No. 1508. Carolus Le Brun. Largillière.

No. 1509. Martin van den Baugart. H. Rigaud, mit der Adresse des Drevet. Schön.

No. 1510. Francois de Medecis, Grand Duc de Toscane. Rubens pinx. Mit der Adresse des Nattier aus dem Werke: *La Galerie du Palais de Luxembourg.*

No. 1511. Albr. Dürer. Unvollendeter Stich, und ohne Drevet exc., blos G. Edelinck sculp. Höchst seltenes und vortrefflich erhaltenes Exemplar.

No. 1512. Der Schauspieler Crispin, nach Netscher, mit der Adresse J. Audran.

No. 1513. Mr. Charles d'Hozier. H. Rigaud.

No. 1514. Bildniss eines Lautenspielers. De Troy.

No. 1515. Philippus de Champaigne. Se ipse pinxit.

No. 1516. Madame Helyot. Jac. Galliot.

No. 1517. Jacques Blanchard. Ipse pinxit.

No. 1518. Moss. Roger de Rabutin. Le Febure.

No. 1519. Gvido Crescentivs Fagon. H. Rigauld pinx. Prachtvolles Exemplar mit breitem Papierrand.

No. 1520. Francois Tortebat. De Pille pinx.

No. 1521. 2 Blätter. Kleine Bildnisse. Jules Mazarin und Claude de St. Marthe.

No. 1522. Claude Melan Graveur Ordinaire du Roy. Ohne Namen des Malers.

No. 1523. Allegorische Darstellung, wo Engel die bösen Geister vertreiben. Ein kleines, sehr seltenes, äusserst sorgfältig gestochenes Blatt.

No. 1524. 2 Blätter. Sanctus Athanasius. Bap. de Champagne del. S. Basilius Magnus et St. Gregorius. B. de Champagne.

No. 1525. Moses. Ph. de Champagne. Mit der Adresse des P. Drevet, vor der Retouche.

No. 1526. *La sainte famille de Jesus Christ. Raphael pinx.* Erster Druck vor dem Wappen, prachtvolles und äusserst seltenes Exemplar.

No. 1527. Maria unter dem Kreuze, von Philipp de Champaigne.

No. 1528. Das Kreuz, nach C. Le Brun, berühmtes Blatt, vorzüglicher Druck, aber ein wenig beschädigt.

No. 1529. Der heilige Ludwig, nach Le Brun.

No. 1530. Carl Borromeus, nach Le Brun mit der Adresse P. Drevet.

No. 1531. Die heilige Magdalena, nach Le Brun. Dritter Druck.

No. 1532. Eine Heilige, nach Le Brun, unter der Benennung des Benedicite bekannt. Schöner Druck.

No. 1533. Die Himmelfahrt der Maria, ohne Namen des Meisters. Chez G. Edelinck.

No. 1534. Gruppe nach sieben colossalen Figuren in Marmor, Apollo von Nymphen bedient, von Francois Girardon und Thomas Regnaudin ausgeführt, gezeichnet von P. Monier und gestochen von Jean Edelinck. Schöner Druck.

No. 1535. Eine grosse These, worauf Ludwig der Grosse zu Pferde. In zwei Blättern, mit dem Namen des Le Brun und des G. Edelinck.

Das berühmte Blatt von Edelinck, der Kampf um die Fahne oder die vier Reiter, nach Leonardo da Vinci, befindet sich unter den nach diesem Meister gestochenen Blättern, und das schön gestochene Blatt von Edelinck, berühmt unter der Benennung: das Zelt des Darius, ist in dem Werke von Gerard Audran: die Schlachten des Alexander, nach C. Le Brun, unter No. 1560. aufzusuchen, da es das fünfte Blatt dieser Folge ausmacht.

GILLES ROUSSELET,

geb. zu Paris 1614, gest. 1686.

No. 1536. Christus von Maria beweint.

FRANCOIS DE POILLY,

geb. zu Abbeville 1622, gest. zu Paris 1693

No. 1537. Die Flucht nach Aegypten, nach Guido. *Fuge dilecte mi.* Mit dem nur leicht angebenen Wappen, in welchem eine Schlange. Ohne Zueignung, selten.

No. 1538. St. Carolus Borromens reicht das Abendmahl den Pestkranken. Nach P. Mignard. Hauptblatt des Stechers, guter Druck, aber knapp beschnitten.

No. 1539. Christus unterliegt der Last des Kreuzes, und Maria sucht ihm die Last zu erleichtern. Annibal Carracius pinx. Schöner Druck, ohne Einfassung und sonstige Schrift unter dem Stiche. Sehr selten.

ROBERT NANTEUIL,

geb. zu Rheims 1630, gest. zu Paris 1678.

Neben seinen wissenschaftlichen Studien betrieb er die Kunst mit so entschiedenem Talent, dass er das Titelblatt zu seiner philosophischen Disputation eigenhändig in Kupfer stach. Es war nämlich gebräuchlich, dass die Thesis, über welche disputirt werden sollte, mit einer reichverzierten, meist allegorischen Einfassung, in Kupfer erschien. Louis XIV. ertheilte ihm einen Gehalt, und veranlasste dadurch Nanteuil, sich in Paris niederzulassen. In einer so kurzen Lebenszeit vollendete Nanteuil, ausser sehr vielen Zeichnungen, gegen 250 gestochene Portraits,

und verlor noch viel Zeit durch gesellschaftliche Vergnügungen, in die er gezogen wurde, da er ein Mann von vieler Bildung und Liebenswürdigkeit im Umgang war. Vgl. *Robert-Dumesnil Peintre-Graveur Français.*

No. 1540. Petrus Poncet etc. Druck mit den Schnüren, an welchen die Quasten hängen; aber doch schön.

No. 1541. Seren. Princ. Carolus a Lotharingia.

No. 1542. Jul. Cardinal. Mazarin. Erster Druck mit dem Wappen und vor den Fasces.

No. 1543. J. J. Charles d'Orleans. Ferdinand pinx.

No. 1544. Pres. et Francois Lotui de Charny.

No. 1545. Carl Moriz Le Tellier Abt. Erster Druck mit der achteckigen Einfassung.

No. 1546. Brustbild eines Mannes mit einem Pelz. Darunter ein Wappen mit einem Löwen. Auf dem Helm ein Greif mit einer Fahne und dem Motto: *Deus Forti Tudo Mea.* Aetzdruck. Sehr selten.

No. 1547. Henry de la Tour d'Auvergne. Vicomte de Turenne. Campaigne pinx. Das untere Feld ist ganz weiss gelassen. Prachtvoller Abdruck.

No. 1548. Mes. Rene de Longveil, Marquis de Maison. Ministre etc.

No. 1549. Aegidius Menagius. 1652.

Nanteuil hat dies Blatt in seinem 22. Jahre gestochen. Als Jugendarbeit des Meisters merkwürdig.

No. 1550. Franciscus de Nesmond Episcopus.

No. 1551. Jean Francois Sarrasin.

No. 1552. Brustbild ohne Namen, in einem Lorbeerkranze. Auf der Brust den heiligen Geistorden.

No. 1553. Henry de Lorraine. Marquis de Mony. Vor dem Namen der Person.

No. 1554. Petrus Bouche Abbas Firmitatis.

GERARD AUDRAN,

geb. zu Lyon 1640, gest. zu Paris 1703.

G. Audran hatte einen freien, geistreichen Vortrag angenommen, bei welchem die Form den Stich bedingt, ohne an ein regelmässiges Schraffir sich zu binden. Seine Arbeiten sind also wirklich künstlerische Productionen. Er wählte daher Werke grosser Meister zu Gegenständen für den Stich, und vorzüglich die des Zampieri, weshalb die meisten seiner Blätter im zweiten Theile dieser Sammlung aufzufinden sind, in welchem durch vorzügliche Kupferstiche die Geschichte der Malerei in Italien dargelegt wird. Da Audran's Leben eine ununterbrochene künstlerische Thätigkeit war, so sind keine einzelnen Begebenheiten daraus

anzuführen, und nur über seine Werke zu sagen, was Basan darüber ausspricht: Er hinterliess der Nachwelt bewunderungswürdige Muster des ächten Charakters, in welchem grosse Werke von den Kupferstechern behandelt werden sollen.

No. 1555. Der junge Pyrrhus wird von den Molossen verfolgt und ist nach Megara geflüchtet. Nach N. Poussin. Hauptblatt des Meisters, besteht aus zwei Theilen. Sehr schön. Der französischen Akademie gewidmet.

Die Schlachten Alexanders des Grossen, viere von G. Audran, das fünfte Blatt von G. Edelinck. Seltene Drucke mit dem Namen des Druckers Goyton, welcher nur mit feinen Punkten geschrieben ist. Nach C. Le Brun.

No. 1556. Alexanders Sieg über die Perser am Granikus,
No. 1557. Alexander besiegt den Darius bei Arbela.
No. 1558. Alexander nimmt den gefangenen Porus als Freund auf.
No. 1559. Alexanders Einzug in Babylon.
No. 1560. Hauptblatt des G. Edelinck: Alexander im Zelt des Darius.

BENOIT AUDRAN.

No. 1561. Die Darstellung im Tempel. Nach Le Brun.
No. 1562. Die Kreuzerrichtung. Nach Le Brun. Schadhaft.
No. 1563. Sieg des Constantin über Maxentius. Nach Le Brun; in drei Blättern. Der Name des Stechers ist weggewaschen.

NICOLAS PITAU,

geb. zu Antwerpen, gest. 1721.

Pitau liess sich in Frankreich nieder, und starb in seinem 60. Lebensjahre. Sein Sohn ward ebenfalls Kupferstecher.

No. 1564. Bildniss eines Cardinals ohne Namen. H. Peres Brant pinx.

ANTOINE MASSON,

geb. 1636, gest. zu Paris 1700.

Unter allen französischen Kupferstechern ist er derjenige, welcher mit wahrhaft malerischem Sinn ein geregeltes Schraffir verband, und mit dem Grabstichel malte. Vergleiche *Robert-Dumesnil Peintre-Graveur Français.*

No. 1565. Der Graf von Harcourt, berühmtes Blatt, unter der Benennung „*Cadet la perle*“ bekannt. Erster Druck vor der 4 am linken Plattenrand, neben der Leiste des Simses, auch sind die zweiten Drucke an einer Querstrichlage über dem Federbusche kenntlich. Sehr selten.

No. 1566. Marin Curaeus etc. P. Mignard. Erster Druck vor dem Kreuzschraffir, das Gesicht nur mit einer Strichlage gestochen. Prachtvolles Bildniss.

No. 1567. Duc d'Orleans.

No. 1568. Emmanuel Theodosius de la Tour d'Auvergne. Mignard pinx.

No. 1569. Petrus Dupuis. Monsfortensis pictor. Vortrefflicher Druck.

No. 1570. Christus und die Jünger zu Emaus, nach Titian, durch das schön gestochene Tischtuch berühmt, und darnach la Nappe benannt. Selten und vor der Retouche, jedoch nicht sehr kräftig.

No. 1571. Eine heilige Familie, nach N. Mignard.

LOUIS SIMONNEAU,

gest. 1728.

Bruder des Charles Simonneau.

No. 1572. L'Assomption de la Vierge, nach dem Plafond von Le Brun im Seminar St. Sulpice gemalt. Grosses Blatt.

Die Blätter der Dorigny's sind bei den Werken der Maler zu finden, nach welchen sie gestochen sind, z. B. Raffael.

JEAN MARIETTE,

geb. 1659., gest. zu Paris 1742.

Die Zahl seiner bedeutenden Werke ist nicht sehr gross, da er meist nur Vignetten stach. Er ist der Vater des berühmten Kunstkenners, Schriftstellers im Fache der Kunst und Kunstsammlers Pierre Jean Mariette.

No. 1573. Jesus in der Wüste von Engeln bedient. Nach Le Brun.

PIERRE DREVET, der Vater.

1664 — 1739.

No. 1574. René François de Beauvau. H. Rigaud. 1727.

No. 1575. Guillaume Cardinal Dubois. H. Rigaud. 1727.

No. 1576. Louis Quinze (als Kind). H. Rigaud. 1729.

No. 1577. Adrienne le Couvreur, nach Coypel. Zweiter Druck, wo die Schreibart des Wortes *model* verbessert und am Ende ein e hinzugefügt ist.

No. 1578. Andre Hercules Cardinal de Fleury. Rigaud.

No. 1579. Mess. Nicolas Lambert. Peter Drevet. 1730. Nach Nic. Largillière.

No. 1580. Louis Alex. de Bourbon etc. H. Rigaud. Prachtvolles Bildniss.

No. 1581. Samuel Bernard. Zweiter Druck mit den Worten in der Unterschrift: *Conseiller d'Estat.* 1729.

No. 1582. Joa. Paulus Bignon. 1707. Zweiter Druck mit der Zahl 45 nach dem Worte *aetatis.* Auf dem ersten Drucke steht blos 4 oder 5. Dennoch sehr schöner Druck.

No. 1583. Fr. Paul de Neufville etc. Santerre pinx.

PIERRE IMBERT DREVET, der Sohn.

1664 — 1739.

No. 1584. Bildniss eines französischen Dichters. Nach Franc. de Troy.

No. 1585. Balthasar Henricus de Fourcy. H. Rigaud.

No. 1586. René Pucelle, Cons. au Parlament 1739. Nach H. Rigaud. Etwas gelb geworden.

No. 1587. Titien. Edelinck sculp. Drevet excud.

No. 1588. Die Darstellung im Tempel. Nach L. de Boullogne. Hauptblatt.

No. 1589. Ein Bischof vor der Maria knieend, im Hintergrund ein gothischer Dom. Ohne Unterschrift. Sehr zart vollendeter Stich. Selten.

JEAN JACQUES BALECHOU,

geb. zu Arles 1715, gest. zu Avignon 1764.

Nach Basan ward Balechou 1720 geboren und starb 1765.

No. 1590. *Auguste III. Roi de Pologne. Electeur de Saxe. Peint comme Prince Royal et Electoral pendant son séjour à Paris* 1715 *par le Chevalier Hiacinthe Rigaud.*

Die Angabe, dass bei dem Namen H. Rigaud keine Jahrzahl, und bei späteren Drucken die Jahrzahl 1750 hinzugefügt sey, ist falsch.

No. 1591. Jean de Julienne.

No. 1592. Prosper Jolyot de Crebillon.

JACQUES FIRMIN BEAUVARLET,

geb. zu Abbeville 1733.

Ward Mitglied der Akademie 1765.

No. 1593. Feierlicher Einzug eines Sultans. Vor aller Schrift.

CHARLES CLEMENT BERVIC,

geb. zu Paris 1784.

Wille's Schüler.

No. 1594. *L'education d'Achille par J. B. Regnault.*

No. 1595. *L'enlevement de Dejanire par G. Reni.*

No. 1596. Lit. A. Louis Seize. *Roi des Français. Restaurateur de la Liberté. Presenté au Roi et à l'Assemblée Nationale* 1790

par Collet. Schöner Druck, von Bervic mit eigener Hand unterzeichnet.

No. 1596. Lit. B. Carolus a Linné. Roslin Eques pinx.

Le Baron AUGUST BOUCHER DESNOYERS.

No. 1597. Franz I. zeigt seiner Schwester Marguerite, Königin von Navarra, den Spruch, welchen er mit einem Diamant in eine Fensterscheibe des Schlosses zu Chambord eingeschnitten hatte. *Souvent Femme varie, bien fol est, qui s'y fie.* Nach Richard.

No. 1598. Charles Maurice de Talleyrand-Perigord. Peint par F. Gerard. Mit dem Namen des Druckers Ramboz. Sehr schön.

No. 1599. *La Transfiguration.* Nach Raphael. Mit unausgefüllter Schrift, nebst dem Erklärungsblatte.

Die vorzüglichsten Stiche des Desnoyers sind unter den Werken des Raffael zu finden.

P. MERCURJ.

No. 1600. Die italienische Ernte (*Les Moissonneurs*). Nach Leopold Robert. Vor der Schrift, von den ersten seltenen Drucken.

No. 1601. Sainte Amelie. Reine de Hongrie. Nach Paul Delaroche. Mit unausgefüllter Schrift.

No. 1602. T. Tasso.

No. 1603. Lit. A. Christophe Colomb.

JULES FRANCOIS.

No. 1603. Lit. B. Ruhende Pilger. Nach Paul Delaroche. Vor der Schrift.

E. CONQUY.

No. 1604. Eine Italienerin mit ihrem Kinde. Nach H. Vernet. Vor aller Schrift.

Diese Italienerin mit ihrem Kinde ist aus H. Vernets berühmtem Bilde, Raphael und Julius II., entlehnt.

F. LIGNON.

No. 1605. N. Poussin. Gest. 1828.

HENRIQUEL-DUPONT.

No. 1606. Pierre le Grand. Paul Delaroche pinx. *Impr. par Chardon ainé et Aze.* Prachtvoller Abdruck.

H. PRUDHOMME.

No. 1607. *Les Enfants d'Edouard. Peint par Paul Delaroche.* Prachtvoller Abdruck, bei welchem die Namen der Künstler mit Punkten geschrieben sind.

ACHILLE MARTINET.

No. 1608. Rembrandt. Der Name Rembrant nur mit zarten Strichen eingeritzt. Druck auf feines Papier.

No. 1609. Der unglückliche König Carl I. von England in der Wachtstube. Paul Delaroche. Vor der Schrift.

L. CALAMATTA.

No. 1610. Francesca von Rimini. Nach Ary Scheffer. Vor der Schrift 48. Druck. Paris 1843. Aeusserst kostbares Exemplar.

No. 1611. F. Guizot, par Paul Delaroche.

ARISTIDE LOUIS.

No. 1612. Napoleon. Paul Delaroche. Vor der Schrift. Auf Seidenpapier.

No. 1613. Paul Delaroche.

Anhang.

PETER VAN SCHUPPEN,

geb. zu Antwerpen 1623, gest. zu Paris 1702.

Schüler des Nanteuil.

No. 1614. Armande Henriette de Lorraine. Ant. Barthelemy pinx.

No. 1615. Bildniss eines Ritters des heiligen Geistordens, in einem Lorbeerkranze eingefasst, darunter ein Wappen, worin zwei Sterne, und unter einem Winkel ein Lamm, ohne den Namen C. Le Brun pinx.

No. 1616. Franc. de Nesmond Episcopus etc. C. le Febure pinx.

FRANCOIS VIVARES,

geb. zu Lodeve bei Montpellier 1712, gest. zu London 1782.

No. 1617. *Les Plaisirs Champetres. F. Zuccarelli pinx.*

No. 1618. *Passant le Gué. F. Zuccarelli pinx.*

No. 1619. Die Geschichte des Jonas, als Staffage eines Seesturmes, nach Gaspar Poussin. Schwacher Druck.

No. 1620. Lit. A. Hohe Gebirgslandschaft. Nach Gaspar Poussin. *In the Collection of Her Grace the Dutchess of Kent.* Sehr schön.

No. 1620. Lit. B. Seitenstück zu dem Vorigen. *In the Collection of John Blackwood. Esqr. Gaspar Poussin pinx. J. Wood sc.*

No. 1621. *Vue des Environs de Naples. Claude Lorrain.*

No. 1622. Ein Dorf am stillen Gewässer im Mondschein. Nach van der Neer. *In the Collection of Christopher Balt Esqr.*

Nach NICOLAS POUSSIN.

No. 1623. Venus and Adonis. R. Earlom fec. Nicht gut gehalten.

No. 1624. Merkur und Argus in einer wilden Landschaft. Joans. Volpato sculp.

Mappe XII.

Engländer.

WILL. HOGARTH,

geb. zu London 1698, gest. 1764.

No. 1625. Analysis of Beauty.

No. 1626. Die Komödianten in der Scheune. Hauptblatt.

No. 1627. The Bench.

No. 1628. The Company of Undertakers.

No. 1629. The Times. Platte I.

No. 1630. Receiv'd. Ein unausgefüllter Empfangschein. Selten.

JOHN BROWNE,

geb. zu Oxford 1719.

No. 1631. The Cascade. Nach Gaspar Poussin.

WILLIAM WOOLLETT,

geb. zu Waidstone 1735, gest. zu London 1785.

Die Blätter vor der Schrift sind bis auf ein einziges, was verdächtig ist, echte Drucke, welche gemacht wurden, ehe die Schrift herausgeschlagen ward.

Nach Claude Lorrain.

No. 1632. Jacob und Laban.* Ungewiss, ob es ein echter Druck vor der Schrift, oder die Schrift herausgeschlagen ist.

No. 1633. The enchanted Castel. Sehr schöner Druck.

No. 1634. Roman Edifices in Ruins. Fleckig.

No. 1635. Der Tempel des Apollo. Vor der Schrift, aber mit wenig Papier.

No. 1636. *Cicero at his villa.* Rich. Wilson.

No. 1637. *Apollo and the Seasons.* R. Wilson.

No. 1638. 2 Blätter. Die beiden Preisblätter. Ohne Papierrand.

No. 1639. Morning. Nach Swanevelt. Mit unausgefüllter Schrift.

No. 1640. Evening. Ebenso.

No. 1641. The Spanish Pointer. Nach G. Stubbs. Sehr seltenes Blatt, in einem vorzüglichen Drucke.

No. 1642. Solitude. Nach R. Wilson.

No. 1643. Landschaft. Gebirge, Wald, Stadt und Wasserfall. Nach Annibale Caracci. Vor der Schrift.

No. 1644. Ein Hof bei einer Hütte unter hohen Bäumen. Cor. du Sart pinx. 1622. Engraved by Woollett. Die Landschaft ist von J. Browne geätzt. Vor der Schrift.

No. 1645. Bauern vor einer Schenke, unter einem schattigen Dache von Weinreben. C. du Sart pinx. Browne Aqua forte fecit. Woollett sculp. Vor der Schrift.

No. 1646. Der Tod des Adonis. Prachtvolle Landschaft mit Burgen, Wasserfällen und stürmischem Himmel. Die Landschaft ist von R. Wilson. Die Figuren sind von Mr. Mortimer. Gestochen von Woollett und B. Pouncy.

No. 1647. The Fishery. Rich. Wright pinx. Seltenes Blatt.

No. 1648. Rubens. Als Greis gemalt von van Dyck. Selten und schön.

JOHN SCOTT.

No. 1649. Breaking Cover. Philipp Reinagle pinx. Der breite Papierrand, aber nicht der Kupferstich hat Flecken.

No. 1650. Death oft the Fox. Sawry Gilpin pinx. Nur der Papierrand hat Flecken.

WILH. BYRNE,

geb. zu Cambridge 1746.

No. 1651. Evening. Nach C. Lorrain.

JOH. KEYSE SHERWIN.

1746.

No. 1652. Bildniss eines Mannes im mittleren Alter. Eine Mütze auf dem Haupte, in der rechten Hand ein Blatt ohne Schrift. Reynolds pinx. Ein ausserordentlich schöner Druck. Die Namen des Malers und Stechers sind nur mit zarten Linien eingeritzt. Wahrscheinlich im Drucke vor der Schrift, doch ist das Papier, wo diese seyn könnte, weggeschnitten.

No. 1653. Bildniss des berühmten Cook. N. Dance pinx. Vor der Schrift.

W. SHARP,

geb. zu London 1746.

No. 1654. Maria und das Christuskind. Nach Carlo Dolce. Die Unterschrift weggeschnitten.

No. 1655. King Charles the 2. Landing on the Beach of Dover. Nach B. West.

No. 1656. The Children in the Wood. Nach Benwell.

No. 1657. John Hunter. Joshua Reynolds pinx.

No. 1658. Samuel More. B. West pinx.

ROB. STRANGE,

geb. zu London 1723, gest. 1792.

Vgl. *Le Blanc Catalogue de l'Oeuvre du R. Strange. Leipsic* R. Weigel 1848. 8.

No. 1659. Bildniss Karls I. im königlichen Ornate, stehend. Vor aller Schrift. Darunter mit einem schwarzen Stift geschrieben, wovon man noch Folgendes lesen kann: *Pour Messieur Descamps Professeur de l'Academie de Dessin et Associe de celle des . . . . . Belles Letres et Arts a Rouen par son tres humble Serviteur Rob. Strange.* Prachtvoller Abdruck, aber auf starkes Papier aufgezogen. Die Handschrift gleicht mehr der eines Engländers, als eines Franzosen.

No. 1660. Henriette Maria Magna Britannie Regina. Antonius van Dyck Eques pinx. Schöne Gruppe der mütterlichen Liebe und zweier holden Kinder.

No. 1661. Carolo I. Magnae Britanniae Regi. Nach van Dyck. Der König zu Fuss, ihm folgen zwei Diener, wovon der eine das Pferd hält.

J. HALL.

No. 1662. Oliver Cromwell dissolving the Long Parliament. Nach B. West.

S. MIDDIMAN,

geb. 1748.

No. 1663. Shakspeare. *As you like it.* Act. II. Sc. I. Will Hodges pinx. Das Papier gelblich.

JAMES HEATH.

No. 1664. The Dead Soldier. Nach J. Wright. Schöner Druck, aber bis an den Stich von drei Seiten beschnitten und aufgezogen.

No. 1665. John General Washington. Nach Gabriel Stuart.

WILSON LOWRY.

No. 1666. Solitude. Nach G. Poussin.

Mappe XIII.

Italiener.

Da sich die Italiener und Deutschen um die Erfindung des Metallplattenabdruckes, somit um die des Kupferstiches streiten, so haben wir beide Partheien hören, und schon in der Einleitung die wichtigsten Momente der Geschichte der Kupferstecherkunst bei den Italienern darlegen müssen.

UNBEKANNTE ALTE MEISTER.

Bartsch Vol. XIII.

No. 1667. Die Gefangennehmung Simsons. *Samson saisi par les Philistins.* Vol. 13. pag. 70. No. 2. Original, sehr schöner Druck, das Papier sehr gelb und an unbedeutenden Stellen braune Flecke, sonst vortrefflich erhalten. Sehr selten.

Das Merkmal der Originalität dieses sehr seltenen Blattes ist die Inschrift: *Come fo taliati li capilli a sanson da la donna sua in continente fo preso et lizato da filistei.* Die Copie ist ohne Schrift. Bartsch zählt dies Blatt zu den ältesten Kupferstichen, jedoch scheint es seiner grossen Seltenheit und der alten Schreibart unerachtet, schon einer Zeit anzugehören, in welcher die Zeichnung zu einer Freiheit, Grossheit und Gewalt des Ausdruckes gereift war, welche selbst Mantegna noch nicht erreicht hatte. Boldrini hat diese Composition mit einigen hinzugefügten Figuren, angeblich nach einer Zeichnung Titian's, in Holz geschnitten.

No. 1668. Das Abendmahl. *La Cène.* pag. 74. No. 3. Beschnitten, gerieben, fleckig. Sehr selten.

No. 1669. Die Thorheit auf dem Throne. *La Sottise sur le trône.* Schöner Druck, wohl erhalten. Bartsch p. 113. No. 10. Sehr selten. Nach Bartsch soll das Blatt in der Länge 16 p. 6 lig. haben. Nach meinem Maasse hält es 16 Zoll 9 Linien. Die Höhe trifft 6 p. 6 lig. Es könnte daher bei Bartsch ein Druckfehler stattfinden, und die 6 umgekehrt, eine 9 seyn sollen.

Nach von Heineke *Dict. des artistes* No. 12. ist dies Blatt nach Botticelli von Baldini gestochen, nach Ottley von Mozetti.

Unverkennbar ist der Platz, wo Midas zu Gericht sitzt, der bei der Kirche des heiligen Antonius zu Padua, und die Statue dabei des Gattamalata von Donatello, und dies Blatt also eine Satyre auf diese Stadt. Sehr selten. Original.

Botticelli gehört unter die Künstler, welche das Charakteristische scharf hervorheben und leidenschaftliche Zustände stark bezeichnen, wodurch das Individuum dem Ideale sich entgegenstellt und die Gemüthsstimmung an inniger Dauer verliert, was sie an augenblicklicher Stärke gewinnt. Nur einige wenige Madonnenbilder dieses Meisters haben die selige Ruhe himmlischer Wesen, jedoch sind auch diese mehr fürstliche, als demüthige Jungfrauen. Botticelli warf sich mit Leidenschaftlichkeit auf die Dichtungen des Dante, und in einer seltenen Ausgabe dieses Dichters findet man Kupferstiche, welche Baldini nach Botticelli's Zeichnungen stach. Vasari drückt sich unbestimmt aus, so dass man nicht weiss, ob Botticelli diese Zeichnungen stach, oder stechen liess. Hätte Vasari ausdrücken wollen, dass Botticelli solche selbst gestochen, so würde er nicht sagen, Botticelli habe sie gezeichnet und in Druck gesetzt (*lo mise in stampa*). Sandro Filipepi führte den Namen seines Meisters fort, von welchem er die Goldschmiedekunst erlernte, und ist daher unter dessen Namen, Botticelli, bekannter, als unter dem eigenen. Als Maler schloss er sich an Fra Filippo Lippi an. In seinen Beschäftigungen war Botticelli sehr unstät. So wie er die Goldschmiedekunst und Kupferstecherei aufgab und die Malerei ergriff, so vernachlässigte er diese wieder über der Scholastik seines Zeitalters, und ward sogar ein Ausleger des Dante. Vasari nennt ihn einen Sophisten, wahrscheinlich weil er manchen angenommenen theologischen Lehrsätzen keinen Glauben beimaass. Nach der Entschuldigung, die er vorbrachte, als er angeklagt wurde, er leugne die Unsterblichkeit der Seele, möchte man ihn wohl für einen Dialektiker halten, denn er gestand zwar ein, dass er die Unsterblichkeit der Seele seines Anklägers geläugnet, aber dazu einen zureichenden Grund habe, weil solcher kein Mensch, sondern ein Vieh sey. Botticelli starb 1515 in seiner Vaterstadt Florenz im 78. Lebensjahre. Baccio Baldini, welcher zwischen 1460 und 1480 zu Florenz, nach Zani um 1470 lebte, eine vorsichtige Zeitangabe dieses gelehrten Kunstkenners, war ein schwacher Zeichner, den von dieser Seite Botticelli unterstützte, und sich seiner wohl als Stecher bediente, da ihm eine solche Arbeit zu mühsam war.

ANTONIO POLLAJUOLO,

geb. zu Florenz 1426, gest. zu Rom 1498.

Pollajuolo, von welchem wir schon in der Einleitung gesprochen und angeführt haben, dass Cellini ihn als Zeichner rühmt, ja von ihm sagt, dass er mit Vorzeichnungen dem gepriesenen Finiguerra ausgeholfen, war auch ein vorzüglicher Maler. Lanzi führt als eins der schönsten Gemälde des 15. Jahrhunderts die Marter des heiligen Sebastian an, welches Antonio gemalt hat. In der Malerei war er der Schüler

des Andrea del Castagno, dessen braune und harte Manier selbst noch in Antonio Pollajuolo's Gemälden sichtbar ist. Als Metallgiesser und Ciseleur hatte A. Pollajuolo zu seiner Zeit keinen seines Gleichen, weshalb er nach Rom berufen wurde, um das Denkmal Sixtus IV. zu fertigen. Sein Bruder, der zugleich auch ein geschickter Bildhauer war, begleitete ihn dahin, wo sie beide in hohem Alter starben.

No. 1670. Die Kämpfer. *Les gladiateurs.* Schönes und sehr wohl erhaltenes Exemplar. Breite 22 Zoll, Höhe 14 Zoll 6 Linien, nach Bartsch aber wieder 9 Linien. Auch hier die Umkehrung 6 und 9. B. Vol. 13. p. 202. No. 2.

ANDREA MANTEGNA,

geb. zu Padua 1431, gest. zu Mantua den 15. September 1506.

Andrea Mantegna's Geburtsjahr ist ungewiss; wir nehmen hier des Abbé Zani Angabe für die richtige an, der nicht 1451, sondern 1431 für das Jahr hält, an welchem dieser grosse Meister zur Welt kam. Zani indessen ist dabei vielleicht nicht ganz unbefangen, und täuscht sich vielleicht absichtlich, ohne sich der Absicht recht bewusst zu werden, oder solche sich selbst einzugestehen. Wenn Zani auch nicht wie andere Geschichtsforscher Mantegna für den ältesten Kupferstecher ausgiebt, so möchte er ihn doch für Finiguerra's unmittelbaren Nachfolger erklären, und sieht sich dadurch genöthigt, ihm ein höheres Alter beizulegen, was ohne grosse Mühe geschehen konnte, er brauchte nur das Häkchen an der 5 nach vorn zu kehren, und so wurde aus 51 — 31, und Mantegna um 20 Jahre älter. Allerdings ist für Zani's Behauptung anzuführen, dass sich in dem Borzianischen Museum zu Velletri ein Gemälde befunden haben soll, welches mit 1454 bezeichnet war, und dass Felice Feliciano ihm sein Inschriftenwerk 1463 dedicirte. Auch glaubt Zani, dass Mantegna schon zu der Zeit, als er noch in seiner Vaterstadt Padua war, von Finiguerra's Erfindung gehört, und sogleich Versuche angestellt habe, in Kupfer zu stechen. Bartsch beweist aber, dass des Niellisten Erfindung sich nicht schnell in Italien verbreitete und kein grosses Aufsehen bewirkte, denn wenn das von Vasari beschriebene Verfahren des Abdruckes auch möglich ist, wie Herr Schuchardt in neuester Zeit durch die That bewiesen hat, so bleibt es doch schwierig, und bei grossen Platten immer sehr unsicher; kein Wunder also, dass es wenig Nachahmung fand. Mantegna, welcher grössere Platten stach, konnte von dieser Erfindung sich keinen grossen Erfolg versprechen, und Vasari könnte wohl Recht haben, wie auch Bartsch glaubt, dass Mantegna erst 1484 in Kupfer zu stechen angefangen hätte. Hierbei muss uns ja aber gleich einfallen, dass der italienische Niellist, sey es Finiguerra oder Matteo Dei gewesen, nicht das Abdrucken von Metallplatten, son-

dern von Schwefelabgüssen erfunden hat, dass aber längst vor 1484, in Deutschland, wollen wir auch keine frühere Zeitangabe gestatten, doch schon 1466, Kupferplatten unmittelbar auf Papier abgedruckt wurden, und so könnte wohl Mantegna erst 1484 von Martin Schongauer's und des Meisters E. S. Kupferstichen und ihrer Druckweise Kunde erhalten haben, und dadurch veranlasst worden seyn, Blätter in grösseren Formaten zu stechen, denn die Erfindung des Abdruckes vermittelst Schwefelabgüssen war nur auf die kleinen Stiche der Niellisten anwendbar. Es wäre daher nicht unwahrscheinlich, dass Mantegna der älteste italienische Kupferstecher in engerer Bedeutung des Wortes war, wenn nicht etwa Pollajuolo ihm zuvorkam. Man muss bei dieser Untersuchung niemals ausser Acht lassen, worauf Baron Rumohr und Herr Schuchardt aufmerksam machen, dass ein italienischer Niellist nur als Erfinder des Abdruckes vermittelst Gyps und Schwefelabgüssen genannt wird, dass dies aber etwas ganz Anderes ist, als das Abdrucken von grossen Kupferplatten unmittelbar auf Papier, und dass die Deutschen dies Verfahren wahrscheinlich weit früher kannten, als die Italiener.

In der Malerei war Mantegna Schüler des Francesco Squarcione zu Padua, des ersten Malers, der die Schönheit der altgriechischen Bildwerke erkannte, und da er ein grosses Vermögen besass, die erste Sammlung von Antiken und Gypsabgüssen anlegte. Mantegna studirte fleissig nach diesen Mustern, und sein Lehrer gewann ihn so lieb, dass er seinen Schüler als Sohn annahm und zum Erben einsetzte. Nur war der Meister mit Recht darüber unzufrieden, dass Mantegna die Wirkung scharf von der Seite beleuchteter Bildwerke auf die Malerei übertrug, und in seinen Compositionen Basrelief's nachahmte. In dieser Art ist der Triumphzug Cäsars, welchen er in dem Palaste zu Mantua für den Herzog malte. Es sind nur noch schwache Spuren dieses Werkes übrig geblieben, für welches er mit dem Ritterorden belohnt wurde, und wir können solches nur nach den Kupferstichen, welche später Mantegna selbst darnach stach, beurtheilen. Rom verliess er wieder, weil der Papst Innocenz VIII. ihm die Bezahlung für seine Arbeiten schuldig blieb. Was die strengen Ermahnungen des Lehrers nicht vermocht hatten, bewirkte Freundschaft und Liebe. Sein Schwager Giovanni Bellini gewann einen solchen Einfluss auf ihn, dass er zu der Schönheit der Form den Zauber der Färbung hinzufügte, und die plastische Starrheit belebte nun der seelenvollste Ausdruck. Aus dieser schönen Zeit von Mantegna's Künstlerleben ist das *Ecce homo* mit den weinenden Engeln im Berliner Museum. Hinsichtlich des Colorits ist dies Gemälde eins von denen, welches mit dem klarsten und mildesten Farben angehaucht ist; aber in der ganzen Kraft und Herrlichkeit einer Herbstblumenkrone strahlt die Himmelskönigin, umgeben von St. Mauricius und St. Andreas,

und der Parnass, zwei Bilder, die zu den vorzüglichsten des Pariser Museums gehören.

No. 1671. Die Geisselung. *La flagellation.* Vol. 13. pag. 227. No. 1. Original. Dieses Blatt ist nur ein Bruchstück.

No. 1672. Die Grablegung. *La sépulture.* Bruchstück.

No. 1673. Christus öffnet die Pforten der Hölle. *Jesus Christ descendant aux limbes.* Vol. 13. p. 230. No. 5. Wahrscheinlich die Copie von Marius Kartarus. 1566. Schöner Druck.

No. 1674. Die Jungfrau. *La Vierge.* B. Vol. 13. p. 232. No. 8. Druck mit dem Heiligenscheine.

No. 1675. Der römische Senat in einem Triumphzuge. *Le Sénat de Rome accompagnant un triomphe.* Vol. 13. p. 234. No. 11. Sehr schöner Druck.

No. 1676. Hercules erdrückt den Antheus. *Hercule étouffant Anthée.* Eine Federzeichnung nach dem Blatte No. 16., nebst der verkleinerten, aber schönen Copie von Hopfer.

No. 1678. Der Kampf der Seegötter. *Combat de deux Tritons.* Original. Vol. 13. p. 238. No. 17. Schwacher Druck und fleckig.

NICOLO DA MODENA.

Die Lebenszeit dieses Meisters, welchen man unter Mantegna's Schüler zählt, ist nur durch zwei seiner Kupferstiche bekannt, welche mit den Jahreszahlen 1500 und 1512 bezeichnet sind. Auch hier folgt Bartsch seiner Neigung, die Kunstgeschichte auf eine kleine Zahl von Künstlern zu beschränken, indem er nicht nur verschiedene Monogramme auf den einen Nicolo Rosex bezieht, sondern auch Blätter, welche in sehr verschiedener Manier gestochen sind, ihm zuschreibt. Auch das grösste und von den älteren italienischen Kupferstichen allervorzüglichste Werk, eine Himmelfahrt der Maria (Bartsch P.-G. Vol. 13. p. 86. No. 4.), dessen wir schon in der Einleitung gedachten, hält er für einen Stich von Nicolo da Modena, jedoch mit Unrecht.

No. 1679. Die Geburt Christi. *La Nativite.* Vol. 13. p. 256. No. 4. Schwacher Druck und gerieben.

No. 1680. Leda. *Léda.* Vol. 13. p. 280. Nicoletto stach dieses Blatt nach einem älteren Meister. Schöner Druck, aber in der Luft etwas beschädigt.

No. 1681. Die Geburt; nicht von Bartsch gekannt. In einer architektonischen Einfassung sieht man in der Mitte den Stall, in welchem Christus geboren. Rechts kniet Maria und hinter ihr steht Joseph. Das Kind liegt auf einem Gemäuer.

Links kniet ein Engel, welcher auf das Kind zeigt, und hinter dem Engel steht ein Hirt, der sein Erstaunen ausdrückt. Zwei Hirten haben nicht gewagt einzutreten, und lauschen an der Thür. Unten sieht man eine kleine Krippe, an welcher zwei sehr kleine Thiere stehen, die man für einen Ochsen und einen Esel halten darf. Links über dem Stalle ist ein Berg zu bemerken, worauf Leute stehen, die mit einem über ihnen schwebenden Engel sprechen, der sich in einer Wolke befindet. Rechts schwimmt in der Luft eine Stadt. Der Stich gleicht der Art des Nicoletto.

GIOVANNI ANTONIO DA BRESCIA.

Brescia hat sich einer Künstlerschule zu rühmen, die sich durch Schönheit des Formensinnes, wie durch ein reizendes Colorit auszeichnet. Es vereinigte sich hier, was Mantegna in Mantua und die Bellini in Venedig angeregt hatten, grosse Schönheit der Formen und der Reiz malerischer Durchführung. Auf dem Gipfel dieser Schule steht der Maler Alessandro Bonvicino. In den Werken der Brescianer Kupferstecher zeigt sich unverkennbar Mantegna's Geist. Der thätigste Künstler dieses Faches war Zoan Andrea da Brescia, der im ersten Viertel des 16. Jahrhunderts lebte. Giovanni Maria da Brescia war Carmeliter, und vielleicht leiblicher, aber nicht Ordensbruder von Giovanni (Zoan) Andrea. Auch scheint G. Maria älter gewesen zu seyn, da die beiden Kupferstiche, die man von ihm kennt, mit 1502 bezeichnet sind. Der bedeutendste unter den Kupferstechern dieser Schule ist Giovanni Antonio da Brescia; auch er soll ein Ordensbruder des Vorigen gewesen seyn, worüber Pater Orlandi, Baron Heinecke und der Abbate Mauro Boni verschiedener Meinung sind. Letzterer hält den Giovanni Antonio da Brescia für einen Klosterbruder des Carmeliterordens, jedoch scheinen mythologische Gegenstände mir keine Aufgaben für einen Klostergeistlichen. Antonio da Brescia kommt Mantegna am nächsten, und hat einige Blätter nach ihm trefflich copirt.

No. 1682. Frauentanz. *La danse de quatre femmes.* Vol. 13. p. 328. No. 20. Etwas schwacher, aber sehr reiner Druck, ohne Retouche. Sehr schönes Blatt in Mantegna's Styl.

No. 1683. Die Fruchtbarkeit. *Jeune femme arrosant une plante.* Das Monogramm ist weggeschnitten. Schwacher Druck. Eins der schönsten Bilder, wurde von Marc-Antonio copirt, aber nicht in der Schönheit erreicht. wie von Johann Andreas von Brescia. p. 329. No. 21.

BENEDETO MONTAGNA,

lebte um 1500.

Bartsch Vol. XIII.

Montagna copirte ein Blatt nach Dürer, das Pferd, woraus man weiss, dass er im 16. Jahrhunderte lebte.

No. 1684. Die Satyrfamilie. *Le Satyre.* p. 342. No. 17.

DOMENICUS CAMPAGNOLA,

1517.

Domenicus, welcher nicht mit Julius Campagnola verwechselt werden darf, der mehr Kunstliebhaber als Künstler war und am Hofe Hercules' von Ferrara lebte, ward zu Padua geboren und man hat von ihm mehrere mit 1517 bezeichnete Blätter. Als Maler zeichnete er sich in Titians Manier aus, dessen Eifersucht er auf sich gezogen haben soll.

No. 1685. Die Reiterschlacht. *La Bataille.* p. 434. No. 19. Sehr selten.

ROBETTA,

lebte gegen 1520.

Ueber die Zeit, wann Robetta lebte, weiss man nichts Bestimmtes. Vasari sagt, dass Robetta ein Freund des Francesco Rustici war. Rustici soll nach Lanzi jung gestorben seyn (1525). Hieraus schliesst Bartsch, dass Robetta um 1520 in Kupfer stach. Es ist hierdurch aber nichts über Robetta's Alter bewiesen, denn ein weit älterer Mann kann der Freund eines Jüngeren seyn. Die Behandlungsweise der Kupferstiche, deren sich Robetta bediente, hat etwas Alterthümliches, und noch weit mehr die Auffassungsweise der Darstellungen, so dass wir entgegengesetzter Meinung von Bartsch sind, welcher vermuthet, dass Robetta's Werke in den Anfang des 16. Jahrhunderts gehören. Robetta war ein Florentiner Goldschmied; hieraus folgt aber nicht, dass sein Lehrer ein Florentiner war, und in der That kann man nicht leugnen, dass er in der Zeichnung einiger seiner Blätter, z. B. No. 1687 dieser Sammlung und No. 1688, den Meistern der Ferrareser Schule mehr, als den Florentinern gleicht.

No. 1687. Die Fesseln der Liebe. *L'homme attaché à un arbre par l'amour.* B. Vol. 13. p. 406. No. 25.

No. 1688. Die Anbetung des Kindes. *L'adoration des Rois.* p. 396. No. 6.

UNBEKANNTER MEISTER.

Aus der Schule von Fontainebleau, wahrscheinlich Rosso, Maître Roux. Siehe *Brulliot Dictionnaire. Prem. Partie* No. 1777.

No. 1689. Die Gaukler. *Groupe de cinq à six hommes, qui font des tours gymnastiques.* 2 Blatt. Sehr selten.

JAC. DA BARBARY,

Der Meister mit dem Mercuriusstabe, Maitre au Caducée.

Da Brulliot entdeckt hat, dass der Meister mit dem Mercuriusstabe, den Einige irrig Francesco da Babylon nennen, ein Italiener war, der sich selbst auf einem Gemälde Jac. da Barbary unterzeichnete, so sind seine Blätter hier eingeordnet. Jacobo lebte im Anfang des 16. Jahrhunderts. Siehe *Brulliot Dictionnaire, I. Partie, Marques figurées* No. 3260, und *II. Partie, Marques figurées accompagnées des lettres initiales* No. 2859. Bartsch führt ihn im 7. Bande unter dem falschen Namen Babylone auf, bezeichnet ihn aber durch die Benennung *Le maître au caducée.* Sieh die Einleitung zu diesem Verzeichnisse.

No. 1690. Judith. Bartsch Vol. 7. pag. 517. No. 1. Schöner Druck, etwas verschoben, wodurch dies Blatt einer Kreidezeichnung gleicht und eine Weichheit hat, die eine malerische Wirkung hervorbringt.

No. 1691. Judith. Dasselbe Blatt in einem schönen Druck. Etwas beschnitten. No. 1.

No. 1692. Der heilige Hieronymus. S. Jerome. No. 7.

No. 1693. Die an einen Baum gebundenen Männer. B. Vol. 7. p. 524. No. 17.

MARC-ANTONIO RAIMONDI

und seine Schüler

AUGUSTIN DE MUSIS DA VENEZIA

und

MARCO DENTE DA RAVENNA.

Ueber Marc-Antonio haben wir im kunstgeschichtlichen Zusammenhang schon ausführlich in der Einleitung gesprochen und es bleibt uns hier nur noch übrig, Einiges aus seinem Leben anzuführen. Da viele ausgezeichnete Männer von geringer Herkunft sind, so blieb die Zeit ihrer Geburt oft unbekannt und man kann sich darüber trösten, denn des Menschen Leben hat doch erst von den Jahren an einen historischen Werth, wenn er in irgend einer Weise sich rühmlich auszeichnet, weshalb denn auch die Geschichte viele Hoch- und Hochwohlgeborne ganz vergessen hat. Von Marc-Antonio wissen wir nur, dass sein Familienname Raimondi ist. Sein Meister in der Malerei und Goldschmiedekunst war der berühmte Francesco Raibolini, welcher auch Francia genannt wurde. Höchst wahrscheinlich verweilte er bei diesem Meister bis in das Jahr 1506, denn es findet sich diese Jahreszahl, welcher das Zei-

chen AP9 folgt, noch auf dem Blatte Apoll und Hyacinth, die er wahrscheinlich nach einer Zeichnung des Francia stach. Die Buchstaben AP9 bedeuten „April 9“. Dieselbe Jahrzahl befindet sich aber auch auf Blättern, welche Marc-Antonio nach Albrecht Dürer copirte, jedoch ohne jenes Datum. Vasari erzählt, dass Marc-Antonio Dürer's Holzschnitte in Venedig kennen lernte, und da Marc-Antonio St. Johannes und St. Hieronymus nach Albrecht Dürer stach, und dieses Blatt mit 1506 A I. bezeichnete, so ist zu vermuthen, dass sich Marc-Antonio in diesem Jahre den 1. August in Venedig befand. Dass von Heinecke die Buchstaben und Zahlen, welche nach den Jahrzahlen stehen, sehr irrig auf Marc-Antonio's Alter bezieht, hat Bartsch bewiesen. A. I. kann nicht *aetatis* bedeuten und noch weniger Marc-Antonio ein Jahr alt gewesen seyn, als er 1506 A. I. nach Albrecht Dürer ein Blatt copirte. Wenn man daraus aber schliessen darf, dass Marc-Antonio sich auf der Wanderschaft in Venedig befand, so könnte man annehmen, dass er damals einige zwanzig Jahre alt war. Uebrigens trifft dies Jahr 1506 mit der Reise Dürer's nach Venedig zusammen, die er unternahm, um Marc-Antonio bei der Regierung von Venedig wegen der Nachstiche zu verklagen. Es scheint jedoch, dass Marc-Antonio bald Venedig verliess und man weiss, dass er nach Rom wanderte, wo ihn Raffael einige Zeit damit beschäftigte, dass er ihn mehrere seiner Zeichnungen stechen liess. Der Diener Raffael's, Namens Baviera, druckte die Kupferplatten und verkaufte die Abdrücke. Unter diesen Stichen ist das berühmte Blatt, der Kindermord (S. No. 1703 und 1706 d. Sammlung); hierdurch wird Malvasia's Erzählung von dem Tode des Marc-Antonio widerlegt.

Nachdem Raffael gestorben war, stach Marc-Antonio Zeichnungen von Giulio Romano und andern Meistern. Giulio Romano's wollüstige Skizzen begleitete Pietro Aretino mit Sonetten und Marc-Antonio gab diese Bilder im Kupferstich heraus. Der Papst Clemens VIII. liess diese Blätter verbrennen und den Kupferstecher ins Gefängniss werfen, Giulio Romano aber entfloh nach Mantua. Die Vertilgung dieser Kupferstiche ward so streng vollzogen, dass sich vielleicht nur ein Exemplar dieses Bilderkreises erhalten hat, welches sich in der Kupferstichsammlung des Fürsten Corsini in Rom befinden soll, aber Niemand gezeigt wird. Auf Verwendung des Cardinal Hypolyt von Medicis und des Bildhauers Baccio Bandinelli ward Marc-Antonio in Freiheit gesetzt und erwarb sich die Gunst des Papstes durch den Stich nach Bandinelli's Zeichnung, die Hinrichtung des heiligen Laurentius darstellend, im hohen Grade wieder (No. 1729 d. Sammlung). Aber wenige Jahre darauf verlor Marc-Antonio sein ganzes Vermögen bei der Plünderung Roms durch die Spanische Armee, 1527. Er soll arm und unbekannt nach seiner Vaterstadt Bologna zurückgekehrt und bald darauf gestorben seyn. Malvasia erzählt,

dass Antonio ein zweites Mal den Kindermord gestochen, und da dies vertragswidrig geschehen, so hätte ihn der Edelmann, für den er die erste Platte arbeitete, ums Leben gebracht. Da Marc-Antonio viele geschickte Schüler hatte und selbst in mehreren Manieren stach, so hält es Bartsch selbst für sehr schwierig, die Werke dieses Künstlers historisch zu ordnen und von denen seiner Gehülfen zu sondern.

Das Verzeichniss dieser Sammlung wird uns zu vielfältigen Bemerkungen über die einzelnen Stiche des Marc-Antonio Gelegenheit geben.

Ueber die Lebensverhältnisse seiner italienischen Schüler, Marcus von Ravenna, Augustin von Venedig, den Meister mit dem Würfel, Julius Bonasone, Jakob Caraglio, Nicolas Beatrizet, Aeneas Vico und die Familie Ghisi sind die Nachrichten äusserst unvollständig. Alle seine Zeitgenossen bildeten sich nach Marc-Antonio und so ist er als ihr Lehrer zu betrachten. Barthel Beham und Georg Pencz, von welchen wir schon bei der deutschen Schule sprachen, sollen ebenfalls Schüler von ihm gewesen seyn.

In Beziehung auf Augustin von Venedig könnte Abbé Zani wohl Recht haben, dass nur die Blätter, welche mit A. V. bezeichnet sind, ihm angehören und die mit einem AV die Stiche eines deutschen Künstlers wären. Auch muss bemerkt werden, dass Augustin bisweilen dem Monogramm noch den Namen de Musi hinzufügte.

Wenn auch die Ordnung, in welcher Bartsch die Blätter dieser Meister aufzählt, keine historische Aufeinanderfolge darstellt, und es erschwert, den Entwickelungsgang des Marc-Antonio durch seine Blätter sich zu veranschaulichen, so ist solche doch hier beibehalten worden, um das Aufsuchen der Gegenstände und das Nachschlagen in Bartsch's Werke zu erleichtern.

Zwei um die Kunstgeschichte hochverdiente Forscher haben sich auch in Beziehung auf die Chronologie der Werke des Marc-Antonio den Dank der Verehrer dieses grossen Meisters in reichem Maasse erworben, so dass uns nichts zu thun übrig bleibt, als auf J. D. Passavant, Rafael von Urbino 1. Th. p. 571, und das neue allgemeine Künstlerlexikon bearbeitet von Dr. G. K. Nagler 12. Bd. hinzuweisen, wobei es uns jedoch vergönnt sey, die eigenen Betrachtungen anzureihen.

Herr Dr. Nagler beginnt das Verzeichniss der Blätter des Marc-Antonio mit dessen Niellen, indem er sich auf *Duchesne ainé, Essai sur les Nielles* p. 82 und 326 stützt, und wir finden die Behauptung, dass Marc-Antonio — ein Schüler des Goldschmieds und Malers Fran. Francia, dem mehrere Niellen unleugbar zugeschrieben werden — sich mit dem Stich von Nielloplatten beschäftigte, höchst wahrscheinlich.

Herr Director Passavant ist der Meinung, dass sich Marc-Antonio im Niello nach eignen Erfindungen geübt und erst dann sein Meister

ihm Zeichnungen zum Copiren gegeben, als der Schüler schon einige Geschicklichkeit in Führung des Grabstichels erworben hatte. Es scheint diese Vermuthung zwar dadurch um so wahrscheinlicher, dass sogar einige frühere Kupferstiche des Marc-Antonio, z. B. die römischen Ritter (B. No. 188—191), sehr schlecht gezeichnet sind. Francia wird seinem Schüler also nicht eher Platten von edlem Metall zu nielliren anvertraut haben, bis er sich im Zeichnen Fertigkeit erworben hatte. Jedoch ist es ungewöhnlich, dass sich im Stich Anfangs ein Schüler nach eignen sehr mangelhaften Erfindungen übt und der Meister ihn später im Zeichnen dadurch auszubilden sucht, dass er ihn Meisterentwürfe stechen lässt. Viele Schüler copiren schon recht löblich, ehe sie eigne Erfindungen nur leidlich zeichnen können, und jene schlecht gezeichneten Stiche mögen wohl eigne Erfindungen des Marc-Antonio, aber wegen der Unvollkommenheit nicht nothwendig seine ersten Versuche im Stechen, sondern Proben seyn, wie weit er zur Selbstständigkeit gediehen wäre. Es zeigt dies nur, wie schwer es ist, nach aufgestellten Kriterien die Zeitfolge von Kunstwerken bis ins Einzelne zu bestimmen, da die Entwickelung des Geistes wie die des Körpers einem abwechselnden Steigen und Sinken, einem Pulsiren und wie das Meer der Ebbe und Fluth unterworfen ist. Dass der Meister solche Versuche des Schülers aufbewahrt, oder der Knabe seine Spiele selbstgefällig sich aufhebt und in spätern Zeiten mit Rührung belächelt, ist völlig naturgemäss, und so sind wohl jene Selbstprüfungen und Kunstversuche des Marc-Antonio auf uns gekommen.

Wie uns scheint, reihen sich hier die Stiche an, welche Marc-Antonio nach Zeichnungen seines Meisters Francisco Francia ausführte, welche in Passavant's Verzeichnisse erst unter den Nummern 124 bis mit 149 zu finden sind. Jedoch hat Marc-Antonio einige Blätter nach seinem ersten Meister auch in reiferen Jahren gestochen, da solche nicht alle in einer befangenen strichelnden Manier bearbeitet sind, worüber wir später sprechen werden.

Den Stichen nach Francia würden wir die nach ältern italienischen, besonders venetianischen und paduanischen Meistern folgen lassen; denn wenn Bellini und Mantegna auch etwas ältere Zeitgenossen des Francia waren, so studirte Marc-Antonio deren Werke doch wohl erst nachdem er die Schule seines Meisters verlassen hatte. Es sind diese Blätter nach A. Mantegna unter No. 220 und 221, nach Giovanni Antonio da Brescia No. 222, und der heilige Hieronymus, wovon die Zeichnung Passavant mit grösster Wahrscheinlichkeit dem Giovanni Bellini zuschreibt, No. 224 (Passavant's Verzeichniss) angeführt. Dagegen führt Passavant den Triumph (B. No. 213) erst unter No. 232 an, weil seiner Ueberzeugung nach diese Composition nicht von Mantegna, sondern von

Antonio Razzi herrühre, und wir müssen eingestehen, dass die schwülstig-pathetischen Nebenfiguren nichts von den edlen, gewandten und anmuthsvollen Formen Mantegna'scher Werke haben, dass aber die Hauptgruppe von einer Schönheit ist, welche Razzi nie erreicht hat. Wie in der Iphigenie Goethe's Empfindungsweise die antike Form durchdringt und neu belebt, so erweicht den Marmor hier Mantegna's eigenthümliche Anmuth.

Was die Ausführung des Stichs betrifft, so hat solche die sich den Gegenständen anschmiegende Gewandtheit, welche Marc-Antonio erst in Padua und Venedig erwarb und durch überhäufte Arbeit später gegen eine zwar festere, aber auch härtere Behandlungsweise vertauschte.

Sehr wahr bemerkt Passavant, dass Marc-Antonio hauptsächlich durch das Copiren der Dürer'schen Holzschnitte gefördert wurde, und wir finden in Passavant's Verzeichniss von No. 150 bis 219 die Arbeiten, welche der junge Meister nach Holzschnitten, Kupferstichen und Zeichnungen des Dürer und einem Blatte von L. van Leyden in Kupferstich ausführte. Diese Arbeiten würden also um die Jahre 1506 bis 1510 anzusetzen seyn, wobei jedoch auf Dr. Nagler's Untersuchungen Rücksicht zu nehmen ist, die so manches Angenommene wieder zweifelhaft machen.

Hinsichtlich No. 223 des Verzeichnisses haben wir zu bemerken, dass die Grablegung, wenn solche nach einer Zeichnung von Ben. Garofalo gestochen ist, wie Passavant vermuthet, und nicht nach Francia, in eine spätere Epoche versetzt werden müsste. Wohl aber möchten wir unter die früheren Blätter solche zählen, in welchen der deutsche Einfluss erkennbar ist, den wir an den drei Doctoren (B. No. 404) zu bemerken glauben. Jedoch ist dieses Blatt ohne Zeichen und, wie uns scheint, sein Urheber ungewiss. Das Charakteristische stempelt es zu einem nordischen, die Mässigung des Charakteristischen und der Hauch von Schönheit zu einem italienischen Werke, wie diese Mischung selbst bei den Kupferstichen nach den Holzschnitten von Dürer's Hand nicht geleugnet werden kann.

No. 225 der Traum (B. No. 359) und der Mann und die Frau mit den Kugeln (B. No. 377) hält Passavant für Compositionen von Giorgione. Wir müssen hier jedoch bemerken, dass die Namen derer, nach welchen Marc-Antonio Blätter copirte, keinen sichern chronologischen Eintheilungsgrund hinsichtlich der Kupferstiche geben; denn so hat Marc-Antonio gewiss erst, nachdem er schon längst in Rom war, die Anbetung des Kindes (B. No. 16) nach Francia gestochen. Da Raffael den Francia selbst hochverehrte, so wurde die Hochachtung gegen den frühern Lehrer wohl nur noch in Marc-Antonio's Herzen erhöht. Mars und Venus nach Mantegna (B. No. 345) mit Marc-Antonio's Monogramm

und dem Datum 1508. 16. D. hat der Stecher gewiss später völlig umgearbeitet und gehört demnach zwei Epochen an.

Passavant fasst die Stiche nach Michel Angelo zusammen und führt sie unter den Nummern 227 bis 231 auf.

Wir müssen hierbei jedoch die Unterscheidung machen, dass No. 227—229 einer frühern Epoche und No. 230 und 231 des Passavant-Verzeichnisses einer weit spätern Zeit angehören, denn die Soldaten, welche aus dem berühmten Carton des Michel Angelo copirt sind, tragen das Gepräge sorgfältiger und gewandter Vollendung, wie z. B. die Kletterer (B. No. 487) und der einzelne Kletterer mit Marc-Antonio's Monogramm (B. No. 488), indess die Compositionen aus der Capelle Sixtina die in späterer Zeit angenommene Derbheit verrathen. Marc-Antonio stach daher die Kletterer wohl schon ehe er sich in Rom an Raffael anschloss, und die Flucht aus dem Paradiese erst nach Raffael's Tode.

In jene Epoche von Marc-Antonio's Ankunft in Rom würde ich sein grösstes Meisterwerk setzen, des Satyriker Aretinus Bildniss (Passavant No. 259. B. No. 513) und wir stimmen hier in der Ueberzeugung vollkommen mit Passavant überein, dass dieses Bildniss nicht nach einem Gemälde von Titian, sondern, wie auch Vasari behauptet, von Marc-Antonio nach dem Leben gestochen ist. Ueber dieses Meisterwerk habe ich ausführlich in meiner Reise in das mittägige Frankreich gesprochen, wo ich der Brentano'schen Sammlung in Frankfurt a/M. gedenke.

Unter No. 32—92, die kleinen Heiligen, und 93—123 führt Passavant die Blätter auf, welche Marc-Antonio in seiner in Rom aufgenommenen Manier gestochen hat.

Es kann weder durch die Genauigkeit eines Verzeichnisses, noch eine Beschreibung dem Kunstfreunde das eigne Nachdenken erspart werden, und so bleibt es seinem Urtheile überlassen, diese Blätter in den Zeitraum von ungefähr 1515 bis zur Zeit des Verschwindens unsers Marc-Antonio, nach der Plünderung Roms durch die Spanier 1527, zu vertheilen. Christus und die Apostel (B. No. 64—76), ohne Zeichen, sind nach Raffael, die kleinen Heiligen und die Tugenden (B. No. 386—392) unter Raffael's Einfluss, den man mit dem Cosmischen vergleichen möchte, entstanden, jedoch, was die Stiche betrifft, meist wohl nur Atelierarbeiten und nur die bezeichneten als eigenhändige Blätter des Marc-Antonio zu betrachten. Die Blätter, welche Marc-Antonio nach Raffael stach, hat Passavant in keiner Zahlenfolge, sondern bei den Werken dieses Meisters angeführt. Eine solche Methode gewährt die chronologische Sicherheit, dass die Zeit keines Stichs zu früh angesetzt werden kann, wenn man gewiss weiss, wann das Original entstanden ist, was jedoch bei Zeichnungen bisweilen zweifelhaft bleibt. Nur bei

einer vergönnten Benutzung der vollständigsten Sammlung von Marc-Antonio's Werken wäre es möglich, eine der Gewissheit sich annähernde chronologische Ordnung zu erreichen. Sind doch selbst die Meinungen darüber getheilt, welche Blätter man für ächte Werke des Marc-Antonio anerkennen soll, da jeder erhobene Zweifel als ein Beweis des Scharfsinns betrachtet wird.

Wir wollen uns bescheiden, blos muthmaasslich eine Reihenfolge von den vorzüglichsten von Marc-Antonio in Rom gestochenen Blättern aufzustellen.

Marc-Antonio's erste Arbeiten in Rom verbinden mit einer grossen Sorgfalt und Zartheit zugleich viel Freiheit der Behandlung, und hierher scheinen uns folgende Blätter zu gehören:

Das Quos ego, ohne Zeichen (B. No. 352). Lucretia (B. No. 192), wodurch sich Marc-Antonio die Gunst des Raffael erwarb. Dido (B. No. 187). Madonna auf den Wolken (B. No. 47). Adam und Eva (B. No. 1.) Die beiden Frauen (B. No. 230). Der Faun und das Kind (B. No. 296). Die beiden nackten Männer (B. No. 464). Die Pest, mit MF (B. No. 417).

In einer spätern Periode ist der Vortrag fester, man könnte sagen entschlossener, jedoch in den Uebergangsblättern zu dieser Manier noch immer zart und sorgfältig, wohin folgende Stiche gehören: Maria bei der Wiege (B. No. 63), mit einem Täfelchen bezeichnet. Heilige Familie (B. No. 60), Täfelchen. Madonna und S. Anna (B. No. 172) mit MF. Wahrscheinlich ist dies Blatt nach einem Andern als nach Raffael gestochen, denn aus Achtung vor diesem setzt er nicht seinen Namen MF (Marc-Antonio fec.), sondern ein Täfelchen auf die Stiche, bis er einen grossen Ruf erworben und wahrscheinlich von Raffael selbst aufgefordert wurde sich zu nennen. Noah (B. No. 3). Kindermord (B. No. 18). Abendmahl (B. No. 26), Täfelchen. S. Laurenz nach Bandinelli (B. No. 104). MF. P. Cecilia MF (B. No. 116). S. Felicitas MF (B. No. 117). Ueber den Triumph (B. No. 213) haben wir bereits uns ausführlich erklärt. Der Zug des Silen (B. No. 240), Täf. mit Monogramm, nach keiner Zeichnung des Raffael gestochen. Urtheil des Paris (B. No. 245). Wahrscheinlich nach einer Zeichnung gestochen, zu welcher Raffael die mittlere Gruppe gezeichnet und ein Anderer die Nebenfiguren hinzugefügt hat. Mit Marc-Antonio's Chiffre. Bacchanal, mit MF (B. No. 249). Der Satyr und das Kind, mit MF (B. No. 281). Der Faun und Tiger (B. No. 307). Venus und Amor (B. No. 311). Amor und die drei Kinder mit MF (B. No. 320). In der letzten Periode artete die Derbheit sogar in einen schwerfällig breiten Vortrag aus. Wir zählen hierher Christus bei Simon, mit Täfelchen (B. No. 23). Der Leichnam, m. Täfelchen (B. No. 35). S. Paul zu Athen (B. No. 44). Maria auf der Treppe, m. Täfelchen (B. No. 45). Nach einem Entwurf zur Madonnna di Foligno, m. Täfelchen

(B. No. 52). Madonna mit dem langen Schenkel, m. Täfelchen (B. No. 57). Die fünf Heiligen, m. Täfelchen (B. No. 113). Parnass, mit Abweichungen von dem Fresco MF (B. No. 247). Die Grazien (B. No. 340). Jupiter und Amor, m. Täfelchen (B. No. 342). Amor und die Grazien, m. Täfelchen (B. No. 344). Hercules, m. Täfelchen (B. No. 346). Galathea, m. Täfelchen (B. No. 350). Ein Maler in seinen Mantel eingehüllt, welcher für Raffael gehalten wird (B. No. 496). Eine Rauchpfanne, m. Tafelchen (B. No. 489). Urania und Klio (B. No. 397) mit dem Zeichen.

Dieser Entwurf mag dem als Netz dienen, der Gelegenheit hat, Marc-Antonio's Werke vollständig aufzuzeichnen.

No. 1694. Der Sündenfall. *Adam et Eve.* Nach Raffael. M. A. No. 1. Vol. 14. Aeusserst selten. Schöner Druck, das Papier unbedeutend beschädigt.

No. 1695. Die Flucht aus dem Paradiese. *Adam et Eve s'enfuyant du Paradis.* Original. No. 2. Das Papier braun und beschnitten, sonst sehr schöner Druck. M. A.

No. 1696. Gott befiehlt Noah die Arche zu bauen. *Dieu ordonnant à Noe de bâtir l'Arche.* No. 3. M. A.

No. 1697. Das Opfer des Noah. *Le sacrifice.* No. 4. M. d. R.

No. 1698. Das Opfer des Abraham. Nach Raffael v. A. V. No. 5.

No. 1699. Isaac's Segen. *Isaac benissant Jacob.* No. 6. Nach Raffael von A. V.

No. 1700. Gott erscheint dem Isaac. *Dieu apparaissant à Isaac.* No. 7. Nach Raffael v. M. d. R.

No. 1701. Der Mannaregen. *La manne.* No. 8. A. V. Schwacher Druck.

No. 1702. David erlegt den Goliath. *David coupant la tête à Goliath.* Mit M. A. Zeichen. No. 10.

No. 1703. Die Königin von Saba. Nach Vasari von M. R. gestochen. Schöner Druck, aber fleckig.

No. 1704. Die Geburt. *La nativité.* No. 16. M. A.

No. 1705. Der Kindermord, mit dem Tannenbäumchen. Aeusserst seltenes Hauptblatt. No. 18. M. A. nach Raffael.

Der Kindermord mit dem Tannenbäumchen (No. 1705) und der ohne Tannenbäumchen (No. 1708) sind die beiden Blätter, wegen welcher, wie Malvasia erzählt, Marc-Antonio erstochen wurde, da er ohne Erlaubniss des Eigenthümers die Originalplatte copirt habe. Malvasia hält also beide Stiche für Marc-Antonio's Arbeit und hat hierin wohl nicht Unrecht, denn beide sind eines grossen Meisters würdig. Das Blatt mit dem Tannenbäumchen zeigt den gelehrten Künstler, der seine anatomischen Kenntnisse an den Tag legt und darin fast zu weit geht, den sichern Kupferstecher und den Mann von Gefühl, der in Raffael's

Geist einzudringen strebt und den Ausdruck der Physiognomie bis zum höchsten Grad der Leidenschaft steigert. Das Blatt ohne Tannenbäumchen lässt uns den genialen Künstler erkennen, der danach trachtet, die Idee zu fassen und wiederzugeben und das Einzelne in der Ausführung weniger beachtet, was bei einer Wiederholung wohl einem Künstler begegnen kann. Schade, dass Malvasia an seine Aussage das Mährchen von Antonio's Todesart anreiht. Abbé Zani schreibt den Stich ohne Tannenbäumchen Marc-Antonio, den mit dem Tannenbäumchen Marco Dente da Ravenna zu, und Bartsch ist gerade entgegengesetzter Meinung. Gewiss hat keins von beiden Blättern M. D. da Ravenna gestochen, denn kein einziges seiner Werke ist von einer so hohen Vortrefflichkeit, wie diese Stiche.

No. 1706. Dasselbe Blatt, prächtiger Druck, aber sehr beschädigt.

No. 1707. Der Kindermord nach M. A. von A. d. V. No. 19. Sehr selten.

No. 1708. Der Kindermord ohne das Tannenbäumchen. Einige Kenner glauben, dass Marc-Antonio dies Blatt zweimal gestochen hat, andere halten die Wiederholung für ein Werk des Marco da Ravenna. S. Bartsch. Vol. 14. pag. 19 und 21.

No. 1709. Der Kindermord von Marco da Ravenna, nach Baccio Bandinelli. Das Original. Siehe das Schraffir Fig. 52. Taf. XIV. Vol. 7. pag. 24. No. 21. An unbedeutenden Stellen beschädigt und restaurirt, doch schöner Druck.

No. 1710. Christus zu Tisch bei Simon. *Jesus Christ à table chez Simon le Pharisien.* M. A. No. 23.

No. 1711. Das Abendmahl, *La Cène.* M. A. nach Raffael. No. 24. Prachtvoller Druck, aber in der Täfelung des Fussbodens beschädigt.

No. 1712. Das Abendmahl von M. d. R. No. 27. Schwach.

No. 1713. Kreuzabnahme. *La descente de croix.* M. A. nach Raffael. No. 32.

No. 1714. Die heiligen Frauen. *Le trois saintes femmes.* M. A. nach Michel Angelo. No. 33. Sehr beschnitten.

No. 1715. Die trauernde Maria. *La vierge pleurant.* Wiederholung No. 35. M. A.

Es unterscheidet sich diese Wiederholung von No. 34 dadurch, dass die Arme der Maria bekleidet sind.

No. 1716. Tod des Ananias. *Ananie frappé de mort.* Von A. d. V. Hauptblatt des Augustin. Sehr schöner Druck nur unten im leeren Papier beschädigt und restaurirt.

No. 1717. Elymas wird mit Blindheit bestraft. A. V. No. 43.

No. 1718. St. Paul. *S. Paul prêchant à Athène.* No. 44. M. A. Sehr schön.

No. 1719. Zwei heilige Frauen steigen auf Stufen zu dem Throne des Heilands hinan. *Notre Dame à l'escalier.* M. A. No. 45. Ausserordentlich schöner Druck, nur in der linken unteren Ecke ein grauer Fleck.

No. 1720. Madonna auf Wolken. *La vierge assise sur des nues.* M. A. nach Raffael. No. 47.

No. 1721. Die Madonna mit den Engeln. *La Vierge.* Wiederholung No. 51. p. 57 von A. V. Bartsch hält No. 50 und 51 für Werke des Augustin. Sie unterscheiden sich dadurch, dass bei dem einen das Monogramm unten, bei dem andern rechts oben steht und die Jahrzahl 1518.

No. 1722. Die Madonna auf den Wolken sitzend. *La vierge assise sur des nues* von M. A., nach einem Studium zu der Madonna di Foligno. No. 53. Sehr schöner Druck, nur mit einem Oelfleck.

No. 1723. Nach einem andern Entwurf zu der Madonna di Foligno von M. A. No. 53. Repetition.

No. 1724. Die Madonna mit dem Fische. *La vierge au poisson.* Ein Druck auf Pergament, der aber auf eine so eigenthümliche Weise behandelt ist, dass die Linien in den tiefen Schatten zusammenflossen und das Ansehen von Schwarzkunst bekamen. Uebrigens ist es ein Druck von der retouchirten Platte.

No. 1725. St. Joseph und ein Bischof am Thron der Jungfrau. *St. Joseph et un St. Evèque au bas de l'autel de la vierge.* Bartsch bezweifelt mit Recht, dass dies Blatt von Marco da Ravenna gestochen ist. No. 56.

No. 1726. Die Madonna mit dem ausgestreckten Beine. *La vierge à la longue cuisse.* M. A. nach Raffael. Das Originalgemälde ist mit einigen Abänderungen *ay Studii* in Neapel. No. 57.

No. 1727. Maria, Christus am Busen. *La sainte famille.* Eins von den Meisterwerken des M. A. Höchst selten. No. 60. Nicht sehr kräftiger Druck, aber vor der Retouche. Aufgezogen.

No. 1728. Die Maria zwischen der Wiege und dem Becken, genannt *La vierge au berceau.* M. A. No. 63. Original und schöner Druck. Höchst seltenes Blatt. Siehe T. XIV. Fig. 5. Der obere Rand des Beckens ist bei dem Original ganz weiss. Dagegen ist der nähere Rand, der im Original einige Schattenlinien hat, in der Copie ohne Schatten.

No. 1729. Der Apostel Petrus. *St. Pierre.* No. 65.

No. 1730. 4 Blätter. Die vier Evangelisten. *Les quatre Evangelistes.* A. V. No. 92—95.

No. 1731. Der heilige Lorenz. *Le martyre de St. Laurent.* Original und vortrefflicher Abdruck, in welchem man noch die zweite Gabel erkennt. No. 104. Aufgezogen. Marc-Anton's Meisterwerk.

No. 1732. St. Michael. *St. Michel.* M. d. R. No. 106.

No. 1733. Christus zwischen Maria und Johannes, genannt *La piece des cinq Saints* von M. A. nach Raffael. No. 113. Das Originalgemälde ist in Parma.

No. 1734. Die heilige Cäcilie. *S. Cecile.* Ein so schöner Abdruck, wie dieser, wird *S. Cecile au collier* genannt, weil der Schatten auf dem Halse, der zu stark in den ersten Abdrücken ausfällt und von Marc-Antonio bald geändert wurde, das Ansehen eines Halsbandes hatte. No. 116. Nach einer Zeichnung von Raffael von M. A.. Die Zeichnung weicht von dem Gemälde, welches sich im Museum zu Bologna befindet, durch die Engelgruppe ab. Sehr selten.

No. 1735. Die Sibylle von Cumä. *La sibylle de Cumes.* A. V. No. 123.

No. 1736. Der Tod der heiligen Felicitas. *La matyre de S. Felicite.* M. A. nach Raffael. No. 117. Das Originalgemälde ist in Fresco, in einer Villa des Papstes. Schwacher Druck und das Blatt durch Zusammenbrechen beschädigt. Aufgezogen.

No. 1737. Anna und Maria. *St. Anne et la Vierge avec l'enfant Jesus.* Eins der zartesten und schönsten kleinen Blätter des M. A. No. 172.

No. 1738. Dido. *Didon.* Von M. A. nach Raffael, ohne das Monogramm des Stechers. Aeusserst selten. Ueberaus schöner Druck dieses zarten Stichs.

No. 1739. Horatius Cocles. *Horace Cocles.* Es scheint, als wenn dieser Stich eine Jugendarbeit des Marc-Antonio wäre. No. 190.

No. 1740. Lucretia. *Lucrèce.* Es ist der Stich, durch welchen Marc-Antonio sich die Freundschaft Raffael's erwarb. No. 192. Von der grössten Seltenheit. Schöner Druck, aber aufgezogen.

No. 1741. Iphigenia. *Iphigénie.* Wenn dies Blatt wirklich von Augustin gestochen ist, so hat er seinen Meister Marc-Antonio erreicht. No. 194. Einen kleinen Irrthum hat sich der Zeichner dadurch zu Schulden kommen lassen, dass Orest der Venus geopfert werden soll, statt der Diana. Die beiden Locken auf dem Haupte der Iphigenia, welche Hörnern gleichen, sollen sie als Priesterin der Mondgöttin bezeichnen; andere Archäologen deuten diese hörnerartigen

Locken als ein Zeichen der Verwandtschaft mit Jo. Schöner Druck.

No. 1742. Der Kaiser und der junge Held. *L'empereur rencontrant le guerrier.* A. V. No. 196. Hauptblatt.

No. 1743. Trajan. *Trajan combattant contre les Daces.* Von Marco da Ravenna nach dem Basrelief aus dem Bogen des Trajan und an den des Constantin versetzt. No. 206.

No. 1744. Tarquinius. *Tarquin et Lucrèce.* Von A. V. Zwar mit der Jahrzahl 1524, aber noch mit den beiden Hunden, welche Tarquinius und Lucretia spielen. Diese Hunde hat Enea Vico herausgeschlagen, als er die Platte aufstach.

No. 1745. Der Raub der Helena. *L'enlèvement de Helene.* M. A. No. 209. Kein sehr kräftiger Druck und aufgezogen.

No. 1746. Derselbe Gegenstand von M. d. R.

No. 1747. Die Schlacht der Römer und Carthaginienser. Man nennt dies Blatt *la bataille au coutelas,* wegen des grossen Säbels, der zur Rechten im Vorgrund liegt. No. 211. M. R.

No. 1748. Derselbe Gegenstand, von A. V. No. 212.

No. 1749. Tito. *Le triomphe.* Auch wird dies Blatt Marc Aurel genannt. Wenn man es ohne Vorurtheil betrachtet, so erkennt man darin einen Sieger, der auf die Bitte einer Frau seinen Feind begnadigt. Marc-Antonio soll dies Blatt nach Andrea Mantegna gestochen haben. Es ist eins von den seltensten und schönsten Blättern des Marc-Antonio. No. 213. Vortrefflicher Druck. Mariette hat seinen Namen darauf geschrieben. Doch etwas fleckig und aufgezogen.

No. 1750. Ein Amor auf dem Meere. *L'Amour s'enfuyant par mer.* M. d. R.

No. 1751. Zwei Faunen tragen einen Knaben in einem Korbe. *Deux faunes portant un enfant.* Bartsch sagt von diesem schönen Blatte, welches Marc-Antonio wahrscheinlich nach einem antiken Basrelief gestochen hat: *Il ne se peut rien désirer de plus parfait pour le dessin que pour la gravure, que cette superbe estampe.* Dieser Stich ist so schön, dass Marc-Antonio es nicht erst nöthig fand, ihn noch mit seinem Monogramm zu bezeichnen. No. 230. Nicht sehr kräftiger, aber reiner Druck.

No. 1752. Die Liebe beherrscht das Weltmeer. *L'amour marin.* A. V. No. 234.

No. 1753. Der Aufzug des Silen. *Marche de Silène.* A. V. nach Giulio Romano. No. 240. Sehr schöner Druck, aber aufgezogen.

No. 1754. Die Verwandlung des Lycaeon. *Lycaeon*. A. V. nach Raffael. No. 244. Druck mit der Jahreszahl MDXXIII.

No. 1755. Lit. A. Das Urtheil des Paris. *Le jugement de Paris.* M. A. nach Raffael. Vasari ertheilt diesem vortrefflichen Blatte das grösste Lob und sagt, dass M. Antonio solches sogleich nach der Lucretia gestochen hat. No. 245. Schöner Druck, vor den Retouchen.

No. 1755. Lit. B. Copie nach dem vorhergehenden Blatte und retouchirter Druck.

No. 1756. *Le Parnasse.* M. A. nach Raffael. Einer der berühmtesten Stiche des M. Antonio. No. 247. Originalplatte mit den sechs Saiten unter dem kleinen Finger des Apollo.

No. 1757. Das Bacchanal. M. A. nach einem antiken Basrelief. No. 248. Ausserordentlich selten, aber schwacher Druck, jedoch ohne Retouchen; das Papier hat viele gelbe Flecke.

No. 1758. Wiederholung dieses Gegenstandes von M. Antonio selbst, also auch Original. Bartsch hält dieses Blatt darum für das spätere, weil es meisterhaft gestochen, was jedoch kein zureichender Grund scheint. Die Wiederholung No. 249 ist noch seltener, als Drucke von der ersten Platte. Schöner Druck.

No. 1759. 2 Blätter. Musen nach Raffael. M. A. No. 271 und 273. Aufgezogen.

No. 1760. Der Satyr und sein Sohn. *Le Satyre et l'enfant.* Von M. A. nach Raffael. Sehr schön und sehr selten. No. 281. Sehr schöner Druck, aber auf sehr gebräuntes Papier.

No. 1761. Der junge und der alte Bacchant. *Le jeune et le vieux Bacchant.* M. A. No. 294.

No. 1762. Der Faun, der von einem Knaben gebeten wird, zu blasen. *Faun accompagné d'un enfant.* M. A. No. 296. Schwacher Druck.

No. 1763. 2 Blätter. Termensäulen, von Augustin nach Antiken. Aufgezogen. No. 301 und 304.

No. 1764. Die Weinlese. *La vendange.* M. A. nach Raffael. No. 306.

No. 1765. Eine Statue. *Le Faun et le tigre.* Ungewiss ob M. A. oder M. d. R.

No. 1766. Venus und Amor in einer Nische. *Venus et l'Amour.* Wird unter die schönsten Blätter des M. Antonio gezählt. Sehr schöner Druck, das Papier aber bis an den Rand der Nische weggeschnitten.

No. 1767. Hercules zerreist die Schlange. *Hercule au berceau.* A. V. No. 315. Schlecht aufgestochene Platte.

No. 1768. *Hercule et Anthée.* A. V. No. 36. Abdruck von der schlecht aufgestochenen Platte.

No. 1769. *Apollon et Daphne.* A. V. No. 317. Druck mit der spätern Jahreszahl 1518, aber noch vor der Adresse: Ant. Sal. exc.

No. 1770. Venus und Amor. A. V. nach Giulio Romano. Original und sehr schöner Druck.

No. 1771. Kinder, welche einen Knaben in einen Kasten stecken, aus welchem er mit dem Oberkörper hervorragt, und als Termensäule aufrichten. *L'amour et les trois enfants.* An der Schattenseite der Saule steht 1506. 18. S., was Bartsch so auslegt: 1506 18. Septembris. In M. A. erster Manier. No. 320. Schwacher Druck.

No. 1772. Venus, die sich den Fuss verwundet. *Venus blessée par l'epine d'un rosier.* Von M. d. R. nach Raffael. No. 321.

No. 1773. Venus auf dem Meer. *Venus sur la mer.* Marco da Ravenna. No. 323.

No. 1774. Amor und Venus reiten auf Delphinen. *Venus et l'Amour portés sur les dauphins.* Von M. R. nach Raffael. No. 324.

No. 1775. Dasselbe in einem überaus prächtigen Druck.

No. 1776. Juno, Ceres und Psyche. M. R. nach Raffael. No. 327. Aufgezogen.

No. 1777. Apollon. M. R. nach Raffael. No. 334.

No. 1778. Jupiter liebkost die Semele. *Les amours de Jupiter et de Sémelé.* M. R. nach Giulio Romano. No. 338. Sehr selten.

No. 1779. *Les trois Graces.* M. R. nach einer Antike. No. 340.

No. 1780. Dieselbe Composition, von M. d. R. No. 341.

No. 1781. Lit. A. Jupiter küsst den Amor. Aus der Geschichte der Psyche von Raffael in der Farnesina, von M. A. No. 342.

No. 1781. Lit. B. *Les trois Graces.* M. A. No. 344.

No. 1782. Mars und Venus. No. 345. Wahrscheinlich retouchirt.

No. 1783. *Hercule et Anthée.* M. A. No. 346.

No. 1784. Wiederholung von A. V. No. 347.

No. 1785. *Venus et Vulcain.* A. V. nach Raffael 1530. No. 349.

No. 1786. Lit. A. Galathe nach Raffael v. M. A. No. 350. Schlechter Druck, wahrscheinlich retouchirt.

No. 1786. Lit. B. Copie des Obigen.

No. 1787. *Quos ego.* Von M. A. nach Raffael. No. 350. Dieses grosse und höchst seltene Blatt hat nicht nur seine vollständige Einfassung, sondern es ist auch noch überdies einer der ersten Abdrücke, ehe das Ganze überpunktirt und aufgestochen wurde.

No. 1788. Kleines allegorisches Blatt. *Amadeus. Austeritas. Amicitia. Amor.* Bartsch nennt dies Blatt nach dem ersten Wort in der Unterschrift *Amadeus, Amadée.* Er versichert, dass Heinecke Unrecht habe zu sagen, nur die aufgestochenen Blätter hätten eine Einfassung, vielmehr kann man Drucke für unvollendet halten, wo diese Einfassung fehlt. Bartsch glaubt, dass M. A. dies Blatt nach Francesco Francia gestochen habe. No. 355. Sehr selten.

No. 1789. Die Mässigkeit. *La Tempérance,* nach Raffael von A. V. 1517. No. 358. Guter Druck, aber am Auge der Mässigkeit hat eine Fliege Flecke zurückgelassen.

No. 1790. Nach einem Basrelief am Triumphbogen Constantins. Trajan steht zwischen den Göttinnen des Siegs und Roms. *Trajan entre la ville de Rome et la victoire.* M. A. No. 361. Dieses Exemplar scheint entweder ein Abdruck von einer aufgestochenen Platte oder eine Copie zu seyn.

No. 1791. Lit. A. *La Prudence.* M. A. nach Raphael. No. 371. Das Original.

No. 1791. Lit. B. Die Copie.

No. 1792. Die Philosophie. *La Philosophie.* Von M. A. Die Angabe, dass dies Blatt nach einer der Lünetten im Vatican gestochen sey, ist falsch, denn die Philosphie ist daselbst ganz anders dargestellt. No. 381. Schwacher Druck.

No. 1793. Bartsch No. 383 nennt dies Blatt *Jeune femme arrosant une plante.* Wir haben in diesem Bilde die Fruchtbarkeit erkannt (S. No. 1683). Bartsch glaubt, dass Zoan Antonio dies Blatt nach Marc-Antonio copirt und einen andern Hintergrund hinzugefügt habe. Die Figur ist bei Zoan Antonio besser gezeichnet als bei Marc-Antonio. Es ist in seiner ersten Manier gestochen, wie Bartsch selbst anerkennt, und so könnte doch der Stich des Meisters Antonio von Brescia wohl das Original seyn. No. 383. Sehr schwacher Druck.

No. 1794. *Le jeune homme à la lanterne.* Ein junger Mann, der bei Tage mit einer Laterne geht, mit einem Bock, der ihm folgt, spricht und mit der rechten Hand zum Himmel hinan weist. Soll das vielleicht heissen: Die Unverständigen suchen durch künstliche Beleuchtung die Dinge dieser Erde zu erkennen, den Weisen leuchtet das himmlische Tageslicht? M. A. No. 384.

No. 1795. Der Jüngling, welcher einen Wahrsager über seine Zukunft befragt. *Les deux hommes nues debout.* Wahrscheinlich hat M. A. dies Blatt nach Francesco Francia gestochen,

dessen Schüler er war. No. 385. Schwacher Druck, und dennoch sehr schönes Bild. Ueberdies ist der Stich äusserst fein behandelt, so dass die guten Drucke sehr selten seyn müssen.

No. 1796. Lit. A. Die Tugenden. *La Charité* No. 386. *La Foi* No. 387. *La Justice* No. 388. *La Force* No. 389.

No. 1796. Lit. B. *La Tempérance* No. 390. *L'Espérance* No. 391. *La Prudence.* 7 Blätter auf zwei Bogen.

No. 1797. Die Verkündigung des Unglücks. In der Mitte eine Jungfrau mit einer Keule in der Hand, vor ihr eine Schlange mit einem Menschenkopf, die zu einem weinenden Jünglinge spricht. Ein anderer entflieht mit dem Ausdrucke des Schreckens. Von M. A. in seiner ersten, zarten Manier nach F. Francia. *Le serpent parlant à un jeune homme.* No. 396. Aufgezogen.

No. 1798. Die Astrologie und die Zukunft mit dem verschlossenen Buche. *Les deux femmes au zodiaque.* M. A. nach Raffael. No. 397.

No. 1799. Das Mädchen zwischen dem Greise und Jüngling. *La jeune femme entre deux hommes.* M. A. nach Mantegna. No. 399. Schwacher Druck.

No. 1800. Drei Doctoren und das Eichhörnchen, welches eine Nuss aufknackt. *Les trois Docteurs.* Kleines, höchst seltenes Blatt. No. 404. Sehr schöner Druck.

No. 1801. *La Peste.* Die Italiener kennen dies Blatt unter der Benennung *Morbetto.* M. A. nach Raffael. Höchst selten. No. 417. Schwacher Druck, aber doch noch Alles deutlich.

No. 1802. Lit. A. *Les Grimpeurs.* Der Ueberfall. Dies Blatt wird *les Grimpeurs* genannt, weil es den Ueberfall in dem Kriege zwischen den Pisanern und Florentinern darstellt, als die Soldaten sich badeten und nun eiligst aus dem Flusse auf das Ufer zu klettern und sich anzukleiden bestreben. Es ist dies eine Gruppe aus dem berühmten Carton, welchen Michel Angelo in Concurrenz mit Leonardo da Vinci zeichnete. Da Vinci wählte als Gegenstand dagegen den Reiterkampf um die Fahne. Gestochen von A. V. No. 423. Schwacher Druck. Aufgezogen.

No. 1802. Lit. B. Copie von Aug. d. V. nach obigem Blatte. Schöner Druck.

No. 1803. Das Gericht des Todes. *Les squelettes.* A. V. Nach Baccio Bandinelli. No. 424. Aufgezogen.

No. 1804. Wiederholung desselben Bildes von M. d. R. No. 425.

No. 1805. Das wilde Heer. *Stregozzo.* A. V. No. 426. Aufgezogen.

No. 1806. Die Eierverkäuferin und der Landmann. Dieses Blatt ist ohne Monogramm und Bartsch glaubt, dass es von A. V. nach Raffael gestochen sey, jedoch ist der Stich so vortrefflich, dass man ihn wohl auch für M. A. halten darf. Sehr selten. No. 453.

No. 1807. Die Sorgenvolle. *La femme pensive.* M. A. nach Raffael. Einige glauben, dass dies Blatt nach Parmesano gestochen sey, wozu es aber zu einfach und edel ist. Da dies Blatt ohne Monogramm und durchaus nur mit einem einfachen Schraffir ohne alle Kreuzung gestochen ist, so könnte man es eher einem andern Stecher als M. A. zuschreiben. No. 460. Original und guter Druck, doch nicht kräftig.

No. 1808. Der Soldat, der seine Beinkleider an den Harnisch befestigt. No. 463. Copie B. Aufgezogen.

No. 1809. Die beiden Männer, welche nach einem fernen Gegenstand zeigen. *Les deux hommes nus debout.* Es ist wohl keinem Zweifel unterworfen, dass dies Blatt von M. A. gestochen ist. Was den Urheber der Zeichnung betrifft, so ist diese Gruppe aus dem berühmten Carton des Michel Angelo entlehnt.

No. 1810. Die Krugträgerin. *La femme portant un vase sur la tête.* 1528. A. V. No. 470.

No. 1811. Der Kahn. *La barque.* A. V. No. 473. Man möchte es nach der Art, wie es gestochen, und nach dem Täfelchen ohne Buchstaben fast für M. A. selbst halten und zwar aus dessen späterer Zeit. Selbst M. R. gleicht dieser Stich mehr, als dem A. V., welchem Bartsch dies Blatt zuschreibt. Aufgezogen.

No. 1812. Die Frau bei der Vase. *Femme debout près d'un vase.* A. V. No. 474.

No. 1813. Die astrologische Gesellschaft. *L'assemblée des savans.* M. R. nach Francesco Salviati. No. 479.

No. 1814. Der Splitterauszieher. *L'homme se tirant une epine du pied.* Nach der Antike von M. R. No. 480. Aufgezogen.

No. 1815. Der Fahnenträger. *L'homme au drapeau.* M. A. No. 481.

No. 1816. Wiederholung von A. V. No. 482.

No. 1817. Alexander am Altar. *Le jeune héros près de l'autel.* A. V. nach Raffael. No. 483. Die Heroen wurden von den Alten und von Raffael niemals bekleidet vorgestellt.

No. 1818. *Angélique et Médor* nach Jules Romain, von A. V. Es ist dies eine Wiederholung des Stichs von M. A. mit einer veränderten Landschaft. No. 485.

No. 1819. Die Kletterer. *Les Grimpeurs.* Ebenfalls eine Gruppe aus dem Carton des Michel Angelo, welche den Ueberfall der Pisaner darstellt. Merkwürdig ist, dass die Landschaft ganz der auf dem Blatte von Lucas van Leyden gleicht, welches die Ermordung des Mönchs Sergius vorstellt. Höchst seltenes und schönes Blatt. No. 487. Schöner Druck, aber sehr beschädigt und aufgezogen. Ein späterer Besitzer hat unverständiger Weise unten die Anfangsbuchstaben seines Namens darauf gedruckt, welche M. R. und also dieselben des Marco da Ravenna sind, was einen Nichtkenner veranlassen könnte, dies Blatt für eine Copie zu halten, allein es giebt keine Copie von M. R. und dieser bediente sich überhaupt eines ganz anderen Zeichens.

No. 1820. Der einzelne Kletterer. No. 488.

No. 1821. Das Kohlenbecken von zwei Caryatiden getragen. *La cassolette.*

No. 1822. Wiederholung von M. da R. No. 490. Aufgezogen.

No. 1823. Raffael in seinen Mantel gehüllt, sitzt auf einer Stufe. Raphael Sanzio d'Urbino. M. A. No. 496. Sehr selten. Vortrefflicher Druck, aber oben und unten etwas beschnitten, jedoch fehlt an der Figur ganz und gar nichts und über dem Kopfe ist noch viel Raum.

No. 1824. Aretino von M. R. nach Tiziano. No. 513. Marc-Antonio's Meisterwerk, aber sehr schlechter Druck.

No. 1825. *L'archevêque de Brindes.* A. V. No. 517. Schwach.

No. 1826. *François I., roi de France.* A. V. 1536. No. 519.

No. 1827. Lit. A—F. 17 Blätter auf 5 Bogen. Das Leben der Maria nach Holzschnitten von Albrecht Dürer von M. Antonio in Kupfer gestochen. M. A. hat nur folgende Gegenstände aus dem Leben der Maria dargestellt: 1. Der Hohepriester und Joachim. 2. Ein Engel erscheint Joachim. 3. Joachim umarmt St. Anna. 4. Die Geburt der Maria. 5. Darstellung der Jungfrau im Tempel. 6. Die Vermählung der Jungfrau. 7. Die Verkündigung. 8. Der Besuch. 9. Die Geburt Christi. 10. Die Anbetung. 11. Die Darstellung im Tempel. 12. Die Beschneidung. 13. Die Flucht nach Egypten. 14. Die Ruhe auf der Flucht. 15. Christus lehrt im Tempel. 16. Christus nimmt Abschied von seiner Mutter. 17. Die Jungfrau angebetet von Johannes, St. Antonius und andern Heiligen, wobei ein Engel, der auf der Harfe spielt. Auf diesem Blatte befindet sich eins von den Monogrammen, dessen sich M. A. bediente. Man kann diese Blätter, da es

Kupferstiche sind, als Originale und zwar um so mehr als Werke des Marc-Antonio betrachten, da er den Ausdruck in allen Köpfen sehr veredelt hat. No. 621—637.

Mappe XIV.

Zeitgenossen, Schüler und Nachfolger des Marc-Antonio.

ANONYME KUPFERSTECHER.

Bartsch Vol. XV.

No. 1828. Die Erschaffung der Thiere. *Dieu créant les animaux.* No. 1. Aufgezogen. Adr. Salamanca.

No. 1829. Das Opfer des Kain. *Le sacrifice de Cain.* Nach Malvasia ist dies Blatt von Bonasone, nach einer Zeichnung von Amico Aspertino, nach Andern von diesem selbst gestochen. Beschädigt. Es ist auf diesem Blatte nicht nur das Opfer des Abel, sondern auch die Verstossung aus dem Paradiese dargestellt. No. 3.

No. 1830. Das Opfer des Kain und Abel. *Le sacrifice de Cain et Abel.* No. 4. Vor der Adresse des Anton Lafreri. Höchst selten und schöner Druck. Wohl erhalten, jedoch aufgezogen.

No. 1831. Eine Frau, die einen Knaben küsst. *La Vierge embrassant l'enfant Jesus.* p. 20. No. 11. Beschnitten.

No. 1832. Der Burgbrand. *L'incendie del Borgo vecchio.* p. 33 No. 6. Vor den Adressen.

No. 1833. *Psyche emportée dans l'Olympe.* p. 36. No. 5. Schöner Druck, doch an der einen Seite weit unten ein kleines Stück herausgerissen. Aufgezogen.

No. 1834. Diana. p. 39. No. 9. Ant. Salamanca. MDXLI. Bartsch führt keine Drucke vor der Adresse an.

No. 1835. Diana und Acteon. *Diane et ses nymphes au bain.* p. 40. No. 10. Mit der Adresse Lafreri. Sehr schöner Druck, jedoch an einer leeren Stelle, nahe am Rande, beschädigt, und aufgezogen.

No. 1836. Amor spielt mit einer Frau Würfel. *Pièce allegorique sur l'Amour.* p. 54. No. 11. Schwacher Druck.

JAC. CARAGLIO,

lebte um 1568 in Parma.

No. 1837. Die Götterversammlung. *L'assemblée des Dieux.* p. 89. No. 54. Bartsch schreibt dies Blatt dem Caraglio, Vasari dem Augustin Venetien zu. Dieses Blatt ist aber Copie.

No. 1838. Die Schlacht. *La Bataille au bouclier sur la lance. D'après Raphael.*

J. BONASONE.

Schüler des Laur. Sabbatini, arbeitete zwischen den Jahren 1531 und 1574.

No. 1839. Noah. *Noé sortant de l'arche.* p. 113. Aufgezogen.

No. 1840. Copie des vorigen Blattes.

No. 1841. Moses. *Moise ordonnant aux Hebreux de ramasser la manne.*

No. 1842. Maria wäscht dem Kinde die Füsse. *La Vierge assise, ayant sur ses genoux l'enfant Jesus.* p. 123. No. 51.

No. 1843. Maria und die heilige Familie. *La Vierge assise dans un paysage.* p. 124. No. 52. Noch mit den verkehrten Zahlen.

No. 1844. Die schmerzensreiche Maria. *La Ste. Vierge debout devant une table, sur laquelle est étendu le corps mort de Jesus Christ.* p. 126. No. 60. Nach Raffael. Sehr schöner Druck.

No. 1845. Madonna nach Parmesano. *La Vierge assise dans un paysage.* p. 126. No. 61. Schwacher Druck.

No. 1846. Maria im Himmel nach Parmesano. *La Vierge assise dans le ciel.* p. 126. No. 62.

No. 1847. Madonna nach Michel Angelo. *La Vierge assise sur une espèce de trône.* p. 128. No. 66.

No. 1848. St. Paul predigt. *St. Paul prêchant.* p. 130. No. 72.

No. 1849. Die Geburt des heiligen Johannes. *La naissance de Jean Baptiste.* p. 131. No. 76. Mit der Adresse Ant. Lafreri.

No. 1850. *Scipion blessé.* p. 133. No. 81. Aufgezogen.

No. 1852. Die Flucht der Clelia. *Clelie traversant le Tibre.* p. 134. No. 83. Mit der Adresse Adr. Lafreri.

No. 1853. Die Trojaner ziehen das Pferd in ihre Stadt. *Les Troyens introduisant le cheval funeste de bois dans leur ville.* Nach Primaticcio. p. 134. No. 85.

No. 1854. *Silène monté sur un âne.* p. 135. No. 86.

No. 1855. Jupiter und Juno in Umarmung. *Jupiter dont l'amour se rallume pour Junon.* p. 136. No. 92.

No. 1856. Alexander und Roxane. *Un jeune héros.* p. 139. No. 100. Schwacher Druck und beschädigt.

No. 1857. *Mercure surprenant les filles d'Aglaure.* p. 140. No. 102.

No. 1858. Sieg der Liebe in allen Reichen der Welt. *Le Triomphe de l'Amour.* p. 141. No. 106.

No. 1859. Die Erziehung des Jupiter. *L'éducation de Jupiter.* p. 142. No. 107. Vortrefflicher Druck vor aller Schrift.

No. 1860. *La deesse Flore.* Nach Giulio Romano. p. 142. No. 111.

No. 1861. Hercules und Dejanira als Halbfiguren. p. 153. No. 166.

No. 1862. *Le Dieu Pan assis auprès d'une Nymphe.* p. 154. No. 170.

No. 1863. *Calypso tachant par ses caresses de retenir dans son ile Ulysse.* p. 154. No. 171.

No. 1864. *Quatre nymphes.* p. 155. No. 173. Schwach.

No. 1865. Der Knabe, der von einem Adler aus der Wiege geraubt und auf dem Thurme des Nero in Rom niedergelegt wurde. *Un jeune homme avertissant une femme affligée etc.* p. 155. No. 174.

No. 1866. Greise, wovon einige nach einem Stern, andere nach jungen Frauen blicken. *Des veillards vetus de longs manteaux.* p. 156. No. 175.

No. 1867. Bildniss des Raffael. Nach Bartsch irrig das des Bonasone selbst. p. 171. No. 347. Druck vor der Adresse des G. de Rossi.

No. 1868. Fries mit einem geflügelten Centauren. p. 173. No. 353.

No. 1869. Ein anderer Fries, ersterem ähnlich. p. 174. No. 354.

DER MEISTER MIT DEM WUERFEL oder BEATRICIUS DER ALTE,

so genannt zum Unterschiede von Beatricius le Lorrain oder Beatrizet. Auch erhielt er nach seinem Monogramm den Beinamen „der Meister mit dem Würfel", *„le maitre au Dé"*. Er lebte in der Mitte des 16. Jahrhunderts.

No. 1870. Die Verkündigung. Der Engel fliegt zur Thüre herein. An der Decke des Zimmers schwebt der heilige Geist. Maria sitzt an einem Tisch, auf welchem ein grosses aufgeschlagenes Buch und ein kleines liegt. Neben einem Stuhle steht ein Korb, worin Wäsche und eine Scheere liegen. Ein offenes Fenster und vor der Thüre im Vorhause liegt der Würfel mit dem Buchstaben B. Grosses und sehr seltenes Blatt, nicht von Bartsch beschrieben.

No. 1871. *Cibèle.* p. 195. No. 18. Retouchirt von Philippe Thomassin. Ant. Sal. exc.

No. 1872. *Sacrifice de Priap.* p. 203. No. 27. Schöner erster Druck.

No. 1873. Die schöne Copie vom ersten Blatt p. 203.

Die Fabel von der Psyche, 32 Blätter in der Folge, wie sie Bartsch geordnet hat, welche von den Nummern auf den Blättern bei drei Gegenständen abweicht. Diese Blätter sind meistens vom Meister mit dem Würfel gestochen, der sein Zeichen jedoch nur auf No. 6 und 9 gesetzt hat. No. 4, 7 und 13 sind von Aug. Venetien.

Drucke vor der Adresse des Ant. Sal. Sehr selten.

No. 1874. Der verzauberte Esel belauscht die Erzählung. p. 212. No. 39. No. 1.

No. 1875. Das Volk vergöttert Psyche. p. 213. No. 40. No. 2.

No. 1876. Psyche bleibt unvermählt, indess ihre Schwestern an zwei Könige verheirathet sind. p. 213. No. 41. No. 3.

No. 1877. Der Vater der Psyche fragt das Orakel. p. 213. No. 42. No. 4. Aug. Venetien. Vor dem Monogramm.

No. 1878. Psyche wird nach dem Orakelspruch auf einen Berg getragen. p. 214. No. 43. No. 5.

No. 1879. Zephyr trägt Psyche, während sie schläft, in ein Zauberschloss. p. 214. No. 44. No. 6.

No. 1880. Psyche von Nymphen, die für sie unsichtbar sind, im Bade bedient. p. 215. No. 45. No. 7. Aug. Venetien.

No. 1881. Psyche von Nymphen bei Tafel bedient. Sie unterhält sich mit Amor. p. 215. No. 46. No. 8.

No. 1882. Amor ruht bei Psyche. p. 216. No. 47. No. 9.

No. 1883. Psyche beim Ankleiden von Nymphen bedient. p. 216. No. 48. No. 10.

No. 1884. Psyche beschenkt ihre Schwestern. p. 216. No. 49. No. 11.

No. 1885. Die eifersüchtigen Schwestern der Psyche. p. 216. No. 50. No. 12.

No. 1886. Psyche weckt Amor dadurch, dass sie ihn beleuchtet und aus der Lampe Oel vergiesst. p. 217. No. 51. No. 13. Von Augustin gestochen. Die Buchstaben A. V. sind in dem Winkel, welchen die Schatten der Fensterbrüstung und des Bettes bilden, in der fünften Tafel des Fussbodens.

No. 1887. Amor entflieht der Psyche. p. 217. No. 52. No. 14.

No. 1888. Psyche klagt ihr Unglück den Schwestern. p. 218. No. 53. No. 15.

No. 1889. Ein weisser Vogel erzählt der Venus, dass Amor krank sey. p. 218. No. 54. No. 16.

No. 1890. Venus macht Amor Vorwürfe. p. 218. No. 55. No. 17.

No. 1891. Venus beklagt sich bei Jupiter. p. 219. No. 56. No. 18.

No. 1892. Ceres versagt der Psyche ihren Beistand. p. 219. No. 57. No. 19.

No. 1893. Juno weist Psyche zurück. p. 219. No. 58. No. 20.

No. 1894. Herzeleid und Schmerz verfolgen Psyche auf Befehl der Venus. p. 220. No. 59. No. 21.
No. 1895. Venus befiehlt der Psyche Körner zu lesen. p. 220. No. 60. No. 22.
No. 1896. Psyche geht, um auf Befehl der Venus goldene Wolle zu suchen. p. 220. No. 61. No. 23.
No. 1897. Psyche fährt zur Unterwelt. p. 221. No. 62. No. 24.
No. 1898. Psyche steigt in Charons Nachen. p. 221. No. 63. No. 25.
No. 1899. Psyche beschwichtigt den Cerberus mit einem Kuchen. p. 222. No. 64. No. 26.
No. 1900. Proserpina giebt der Psyche die Schönheitsbüchse, welche sie der Venus überbringen soll. p. 222. No. 65. No. 27.
No. 1901. Amor kommt Psyche zu Hülfe. p. 222. No. 66. No. 28.
No. 1902. Amor bittet bei Jupiter um Gnade für Psyche. p. 223. No. 67. No. 29.
No. 1903. Venus und Amor klagen bei Jupiter. p. 223. No. 68. No. 30.
No. 1904. Die Hochzeit der Psyche. p. 223. No. 69. No. 31.
No. 1905. Amor und Psyche liegen bei einander. p. 224. No. 70. No. 32.

No. 1906. Venus befiehlt der Psyche Wasser aus einem Brunnen zu holen, der von Schlangen bewacht wird. Dieses Blatt gehört nicht zu obiger Folge, es sind keine Verse darunter, es ist ohne Monogramm und der untere Theil noch durch keine Linien abgeschlossen. p. 224. No. 71. Höchst selten und prachtvoller Druck.
No. 1907. *Enée sauvant Anchise.* p. 225. No. 72. Schlechter Druck und aufgezogen.
No. 1908. *Le Triomphe de Scipion.* p. 226. No. 74. Allererster Druck vor der Unterschrift, hat jedoch gelbe Flecke. Dieser Druck ist darum besonders merkwürdig, weil selbst die Linie des unteren Randes fehlt und der Hügel rechts unvollendet ist.
No. 1909. 2 Blätter. Obiger Gegenstand noch einmal vor der Schrift und einmal mit der Schrift.
No. 1910. Die Gladiatoren. p. 228. No. 77.

NICOLAS BEATRICIUS genannt BEATRIZET,

lebte zwischen 1520 und 1570.

Bartsch Vol. XV.

No. 1911. Madonna von Loretto. p. 251. No. 26. Aufgezogen.
No. 1912. Der Tod des Meleager. p. 260. No. 41.
No. 1913. Der Sturz des Phaethon. p. 258. No. 38.

No. 1914. *Les soldats romains combattant contre les Daces.* p. 266. No. 94.

No. 1915. *Le fleuve du Tibre.* p. 267. No. 96.

No. 1916. Die Engelsburg. p. 269. No. 101.

ENÉA VICO,

lebte um 1520.

BARTSCH Vol. XV.

No. 1917. Judith, nach Michel Angelo. p. 282. No. 1.

No. 1918. Amazonenschlacht nach Giul. Romano. p. 287. No. 14.

No. 1919. Lucretia. Enea Vico's vielleicht erster Versuch nach Marc-Antonio's berühmtem Blatte. p. 288. No. 16.

No. 1920. Die Armee Kaiser Carl V. geht bei Muhlberg über die Elbe. *L'armée de l'Empéreur Charles V.* p. 289. No. 18. Zweiter Druck, wo unten in der Mitte nur die Buchstaben I. B. stehen, indess bei den ersten Drucken sich daselbst das Monogramm des Malers Jean Baptiste Ghisi Mantuano befindet I. B. M.

No. 1921. Die Grazien. *Les Graces.* p. 291. No. 20.

No. 1922. Venus und Amor. p. 293. No. 24. Zweiter Druck.

No. 1923. Leda. *Léda.* p. 294. No. 26.

No. 1924. Kampf der Centauren und Lapithen bei der Hochzeit. p. 296. No. 30.

No. 1925. Copie nach obigem Blatte und zweiter Abdruck mit der Adresse Luca Bertelli for. p. 297.

No. 1926. Bacchus und Ariadne. p. 297. No. 32.

No. 1927. *L'académie de Baccio Bandinelli.* p. 305. No. 49. Vor der Adresse des Gaspar Alberti, jedoch mit der Inschrift im Buche *Enea uigo Parmigiano sculpsit.* Bartsch kennt nur zwei Ausgaben dieses Blattes. Diese muss zwischen den beiden Ausgaben erschienen sein, welche Bartsch anführt, da sich zwar der Name des Stechers darauf schon befindet, aber noch nicht der Name des zweiten Verlegers, Gaspar Alberti, welcher nach Bartsch's Meinung den Namen des E. Vigo in das Buch stechen liess.

No. 1928. Das Bacchusfest. Siehe Marc-Antonio No. 249. p. 298. No. 33.

No. 1929. Büste des Johann von Medicis. p. 338. No. 254. Original und erster Druck vor der Adresse Ant. Lafreri.

No. 1930. Bildniss Carls V. p. 339. No. 255. Hauptblatt des E. V.

No. 1931. Ein Blatt mit drei Gegenständen: Cosmus Med. Flor. Dux. II. p. 333. No. 239. Giulio Terzo Pontifice Mass. p. 333. No. 240. Maria Aracon. p. 331. No. 233.

No. 1932. Lit. A—H. Folge von 70 Blatt, den Titel zur ersten Ausgabe mitgezählt. Die Bildnisse der römischen Kaiserinnen nach Medaillen. Nach Bartsch die schönsten Arbeiten des E. Vigo. Erste Ausgabe.

No. 1933. *La Colonne Antonine.* p. 348. No. 418. Original und erster seltener Abdruck vor der Schrift: *La colonna antoniana.*

No. 1934. Schöner Krug, bei welchem ein vierfüssiges Thier den Henkel bildet. p. 351. No. 426.

No. 1935. Krug mit zwei Henkeln. B. Vol. 15. p. 351. No. 426.

No. 1936 Krug, welcher in der Mitte mit einem Basrelief verziert ist, worauf Tritonen und Sirenen vorgestellt sind. p. 352. No. 430.

GIOVANNI BATISTA GHISI.

Bartsch Vol. XV.

Lebte um 1536 bis 1540, zu Folge der Jahrzahlen auf seinen Stichen.

No. 1937. Madonnenbild. p. 378. No. 4. Aufgezogen.

No. 1938. David erlegt den Goliath. p. 379. No. 6. Schwacher Druck.

No. 1939. Dasselbe Blatt, schöner Druck.

No. 1940. Der Flussgott Po. p. 383. Schwacher Druck.

No. 1941. Die Trojaner drängen die Griechen bis in ihre Schiffe zurück. p. 383. No. 20. Hauptblatt des G. B. Ghisi in einem prachtvollen Drucke.

GIORGIO GHISI.

Bartsch Vol. XV.

Nach seinen Stichen arbeitete er von 1540—1578.

No. 1942. Der Besuch bei Elisabeth. p. 384. No. 1. Nach F. Salviati.

No. 1943. Die Geburt. p. 385. No. 3.

No. 1944. Die Vermählung der heiligen Catharina. p. 390. No. 12.

Die Winkel in der Sixtinischen Kapelle, gemalt von Michel Angelo.

No. 1945. Hieremias. p. 393. No. 17.

No. 1946. Joel. p. 393. No. 18. Anno 1540.

No. 1947. Persicha, *la sibylle Perse.* p. 393. No. 19.

No. 1948. Delphica p. 394. No. 20. 1540.

No. 1949. Eine Sibylle ohne Namen. p. 394. No. 21.

No. 1950. Ein Prophet ohne Namen. p. 394. No. 22.

No. 1951. Disputa. *La dispute sur le St. Sacrement.* Nach Raffael. Raffael wollte durch dies Bild die Offenbarung darstellen. p. 394. No. 23.

No. 1952. Schule von Athen. *St. Paul dans l'école d'Athènes.* p. 394.

No. 24. Man hat irrig den Plato für den heiligen Paulus angesehen. Raffael wollte durch dies Bild im Gegensatz zu dem vorigen die Wissenschaft, das heisst die Philosophie, darstellen.

No. 1953. Cajus Marius im Gefängniss. p. 396. No. 26.

No. 1954. Der verrätherische Simon kommt, um den Trojanern eine falsche Nachricht zu bringen. p. 396. No. 28.

No. 1955. Die Siegesgöttin. p. 399. No. 34.

No. 1956. Hercules, der Farnesische. p. 401. No. 41.

No. 1957. Venus und Adonis. p. 402. No. 42.

No. 1958. Die Jagd des Orion. p. 402. No. 43.

No. 1959. Amor und Psyche auf einem Bette. p. 403. No. 48.

No. 1960. 4 Blätter. Hercules und Bacchus p. 404. No. 48. Venus No. 49. Juno No. 50. Apollo, Neptun, Pluto und Pallas No. 51.

No. 1961. Ein Satyr weht die Fliegen von einem Schlafenden. *Un satyre cherchant à eveiller avec un cep de vigne le père Silène endormi près d'une table.*

No. 1962. Cybele legt den Memnon in die Arme zweier Genien. p. 406. No. 57.

No. 1963. Das Urtheil des Paris. p. 408. No. 60. Erster Druck vor der Inschrift, welche sich anfängt, *Quantum Forma Fugax.* Sehr schöner Druck.

No. 1964. Die Nymphen beweinen den Tod der Procris. p. 409. No. 61. Schwacher Druck, jedoch vor der Retouche.

No. 1965. Angelica und Medoro. p. 410. No. 62. Schwach und sehr beschädigt.

No. 1966. Die Unschuld wird vor der Dummheit von der Verläumdung verklagt. p. 411. No. 64.

No. 1967. Gefangene in einem Kerker, welche auf verschiedene Weise gefesselt sind. p. 412. No. 66. Bartsch glaubt mehr, dass dies Blatt von Georg Pencz, als von Georg Ghisi gestochen worden sey. Es ist allerdings mit mehr Sorgfalt behandelt, als mit der Georg Ghisi seine Stiche auszuführen pflegte, jedoch sieht man an dem Blatte, welches den Farnesischen Hercules darstellt, an Amor und Psyche auf einem Lager ruhend und an mehreren anderen, dass er auch seinen Arbeiten eine grosse Vollendung zu geben vermochte. Dagegen hat Georg Pencz kein anderes Blatt geliefert, in welchem Figuren von so bedeutender Grösse vorkommen, und seine Werke immer durch sein Monogramm bezeichnet, so dass es mir Unrecht scheint, dem Georg Ghisi die Ehre

streitig machen zu wollen, dieses meisterhafte Blatt gestochen zu haben.

No. 1968. Kriegsgefangene in einem römischen Triumphzuge. p. 413. No. 68.

No. 1969. Ein Kirchhof mit Auferstehenden, wovon mehrere erst Gerippe, andere schon befleischt sind. p. 413. No. 69. Sehr schmutzig.

No. 1970. Ein junger Mann wird von zwei Männern und einer Frau getragen. p. 415. No. 1. Bartsch zählt dies Blatt unter die zweifelhaften, weil Einige glauben, dass es von Guido Ruggieri gestochen sei, von welchem man jedoch kaum andere Stiche kennt, und nur weiss, dass er dem Primaticcio bei den Malereien in Fontainebleau half, somit der Schule daselbst angehört.

ADAM GHISI,

lebte noch 1573.

Bartsch Vol. XV

No. 1971. *Enée portant son père Anchise.* p. 420. No. 9.

No. 1972. Hercules. p. 422. No. 15.

No. 1973. Hercules, die Tugend und das Laster. p. 424. No. 26.

No. 1974. Die Fischer. p. 429. No. 106.

No. 1975. Ein Weib und zwei Männer, welche ein Schwein geschlachtet haben und damit beschäftigt sind, es abzubrühen, aber nicht zu opfern. Nach einem antiken Basrelief und nicht nach Giulio Romano. p. 428. No. 104.

No. 1976. Allegorische Figur, die Knechtschaft vorstellend, nach A. Mantegna. p. 428. No. 103. Die Unterschrift ist weggeschnitten. Eins der schönsten Blätter des A. Ghisi.

No. 1977. Kopf eines Pferdes und Löwen. p. 429. No. 107.

DIANA GHISI,

Tochter des J. B. Ghisi.

Bartsch Vol. XV.

No. 1978. Christus und die Ehebrecherin nach Giulio Romano. p. 434. No. 4. Erster Abdruck vor der Adresse des Antonio Carenzano. Prachtvoller Abdruck des Hauptblattes.

MEISTER H. E.

Bartsch Vol. XV.

Man glaubt, dass diese Blätter von Domenico Beccafumi gestochen sind, welcher von 1484 bis 1549 lebte.

No. 1979. Die Anbetung des Kindes durch die Hirten. p. 461. No. 1. Erster Druck vor der Retouche, welche man an den horizontalen Strichen auf der Brust des Joseph erkennt.

No. 1980. Christus im Tempel. p. 462. No. 2.

No. 1981. Der entweihte Parnass. p. 463. No. 4. Zweiter Druck mit den castrirten Figuren, welche in Bäume verwandelt worden.

No. 1982. Die Weinlese. p. 464. No. 5.

CESARE REVERDINO.

Bartsch Vol. XV. p. 165.

Soll um 1550 gelebt haben.

No. 1983. Pauls Bekehrung. p. 171. No. 10.

No. 1984. St. Hieronymus. p. 472. No. 13.

No. 1985. Cimon und Pero. p. 487. No. 2. Zweifelhaftes Blatt, dieselbe Gruppe findet sich in der Mitte eines andern Blattes, welches ein anonymer Meister 1542 gestochen hat.

MEISTER P. S.

No. 1986. Caryatiden. p. 497. No. 4.

GIULIO SANUTI,

lebte um 1540.
Bartsch Vol. XV.

No. 1987. Bacchanale. p. 501. No. 5.

No. 1988. Der Leichnam Christi von Maria und zwei Engeln gehalten nach M. A., Blatt in Sanuti's roher Manier. Nicht bei Bartsch.

No. 1989. Venus will den Adonis von der Jagd zurückhalten. Sehr grosses und schönes Blatt. Nach Tizian. Oben in der Ecke rechts steht eine Inschrift, welche sich anfängt: *Al Nobile e Mag. Sig. Alberto Vtine*, worauf die Dedication. Am Schlusse steht: *Di Venetia il di XXI. di Settembre. MDXVIII. Giulio Sanuto.* Sehr selten.

No. 1990. Apollo und Marsias, im Mittelgrunde ist auf einem Berge die Gruppe der Musen unter zwei Bäumen, in der Ferne eine Stadt und Gebirge. Auf dem Berge steht folgende Inschrift: *Ex Parnasi Raphaelis Pictvra. Ut Vacvvm hoc Impleretur.* Das Ganze ist nach einem Gemälde des Correggio, welches sich auf dem Deckel eines Spinett befindet, und in einer Privatsammlung zu Mailand aufbewahrt wurde und jetzt noch bei Marchese Lita. Auch giebt es wohl nur ein einziges Exemplar dieses Blattes ohne die Inschrift am Parnass. Ein solches besitzt die Königliche

Kupferstichsammlung zu Dresden. Dieses höchst seltene Blatt ist nicht von Bartsch beschrieben. Ob es von Sanuti gestochen ist, dem es gewöhnlich beigelegt wird, könnte bezweifelt werden, weil es dieses Meisters Werke sehr an Schönheit der Zeichnung und des Stichs übertrifft.

DER MEISTER I. H. S.

Le maître au nom de Jesus Christ.

No. 1991. Pan, Pomona und Amor. p. 514. No. 4.

No. 1992. 2 Blätter Masken, angeblich von diesem Meister.

MARIUS KARTARUS,

lebte um 1570.

Bartsch Vol. XV

No. 1993. Der Einzug Christi in Jerusalem.

DER MEISTER, DESSEN MONOGRAMM EINE FUSSANGEL VORSTELLT.

Le maître à la chausse-trappe.

Bartsch Vol. XV.

No. 1994. 2 Blätter Säulenfüsse. Ein Jonischer und ein Corinthischer Säulenfuss, mit dem Monogramm des Meisters. Nicht bei Bartsch. Sehr selten.

Von verschiedenen Stechern.

No. 1995. Die schwebenden Schützen, nach einem Frescogemälde in der Villa des Raffael. Fälschlich steht in der Ecke links daruntergestochen Mich. Ang. Bonaroti inv.

No. 1996. Die Landung in Ostia, nach Raffael. Ohne irgend eine Bezeichnung. Aus der Schule des Marc-Antonio. Grosses und schönes Blatt.

No. 1997. Ein König in römischer Rüstung, der mit seinem Heer zurückkehrt und von Jungfrauen begrüsst wird. Wahrscheinlich Jephta. Aus der Schule des Marc-Anton. Rechts in der Ecke Ant. S. exc. Romae 1543.

No. 1998. Der Tode der Niobiden. Darunter vier lateinische Verse ohne eine andere Bezeichnung als: Romae An. 1541. Aus der Schule des Marc-Anton. Schöner Stich. Vortrefflicher Druck. Sehr selten.

No. 1999. Kreuzigung des Apostels Petrus, vermeintlich nach Michel Angelo durch J. B. de Cavalleriis.

No. 2000. Architektonische Ansicht der Rückseite der Peterskirche in Rom; gestochen von Stephanus de Perac.

No. 2001. 2 Blätter. Allegorische Figuren, die Liebe und die Gerechtigkeit, in Art des Marc-Antonio gestochen und mit dem Täfelchen bezeichnet. Nirgends beschrieben.

No. 2002. Gruppen aus dem jüngsten Gericht. Die Unterschrift ist folgende: Michel Angelus Bonarotus Florentinus. Pinxit. In Vaticano. Ohne Angabe des Stechers, in Art des N. de la Casa, jedoch geregelter, als dieser sonst zu stechen pflegt. Einer der allerersten Drucke, bei welchem sich die Linien mit abgedruckt haben, welche der Schriftstecher gezogen hat, um seine Buchstaben in eine Richtung zu stellen, und auch die kleinen zufälligen Risse in der Platte sichtbar sind.

No. 2003. Der Leichnam Christi in den Armen der Maria, von den heiligen Frauen und einem Heiligen, der ein Kreuz und Buch in den Händen hält, betrauert. Sehr flüchtig gestochen und schlecht gezeichnet.

No. 2004. Bildniss des Baccio Bandinelli Flos. Unten links Ant. Lareri R. Am Fussgestell einer kleinen Statue, deren Kopf Bandinelli mit der rechten Hand bedeckt, steht: No La Casa F. Mit der linken Hand zeigt der Künstler auf diese Inschrift. Bemerkenswerth ist der Schreibfehler in dem Namen Lafreri, wo das f weggelassen ist. Bandinel steht statt Bandinelli, weil die letzten beiden Buchstaben nicht Raum fanden. Erster und sehr seltener Druck. Mit dem zweiten Drucke sind einige Veränderungen vorgenommen worden, weil man Einiges an dem erstern anstössig fand.

Anhang.

BATTISTA FRANCO DA UDINE, DETTO IL SEMOLEO,

geb. 1510, gest. 1561 nach Vasari.
Bartsch Vol. XVI.

Jacomo Franco half Ersterem bei seinen Stichen, denn jener war mehr Maler.

No. 2005. Moses schlägt aus dem Felsen einen Quell hervor. p. 118. No. 2. Erster Druck vor den Worten: Franco forma, welche rechts zu finden sind.

No. 2006. Die Israeliten sammeln das Manna in der Wüste. p. 119. No. 4. Zweiter Druck.

No. 2007. Die Anbetung des Kindes durch die Schäfer p. 121. No. 8. Druck, wo den Buchstaben B. F. V. F. die Worte hinzugefügt sind: Franco forma, aber noch vor der Dedication an Giosefo Sabadini.

No. 2008. Christus lehrt als Knabe von zwölf Jahren im Tempel. p. 122. No. 9. Erster Druck vor der Schrift: Franco for. —

No. 2009. Die Geisselung. Zweiter Druck und beschnitten. p. 122. No. 10.

No. 2010. Ein Redner spricht zu römischen Soldaten. p. 136. No. 50.

B. Vol. 16. p. 155. Anhang zu

B. FRANCO.

Blatt eines unbekannten Meisters.

No. 2011. Die Sündfluth. p. 155. No. 3.

MARTIN ROTA.

Bartsch Vol. XVI.

Arbeitete zwischen 1558 und 1586. Er ward zu Sebenico in Dalmatien geboren.

No. 2012. Das jüngste Gericht nach einer Zeichnung von Tizian. p. 261. No. 29.

No. 2013. Maximilian II. p. 272. No. 82.

No. 2014. Maximilian II. p. 273. No. 83.

Clair-Obscur von ANDREA ANDREANI.

No. 2015. Grablegung nach Raffael Motta da Reggio von Andrea Andreani. Vol. 12. pag. 44. No. 24.

PIETRO TESTA,

geb. zu Lucca 1617, gest. zu Rom 1650.

No. 2016. Das Opfer der Iphigenia. p. 221. No. 23. Zweiter Druck.*)

*) Die eigenhändigen Radirungen berühmter italienischer Maler sind den Blättern beigelegt, welche nach ihren Werken andere Kupferstecher geliefert haben.

Mappe XV.*)

Neuere italienische Kupferstecher.

GIOVANNI oder JOANNES VOLPATO,

starb 1803 zu Rom.

Blätter aus den Stanzen des Raffael in ausserordentlich schönen Drucken, jedoch braunes Papier, was aber diesen Blättern einen warmen Ton giebt.

No. 2017. Die Schule von Athen.

No. 2018. Die Disputa.

No. 2019. Heliodor.

No. 2020. Attila.

F. BARTOLOZZI,

geb. zu Florenz 1730, gest. zu Lissabon 1813. Schüler des Volpato

No. 2021. *Mary Queen of Scots.* Federico Zuccheri pinxit.

No. 2022. *Clytie.* Annibal Caracci pinx.

RAPHAEL MORGHEN,

geb. zu Neapel den 19. Juni 1758, gest. zu Florenz 1835. Vergl. Palmerini's Catalogo.

Jugendarbeiten, welche Morghen für einen Kupferstecher und Kunsthändler in Neapel stach.

No. 2023. *Veduta del Tempo* (zu Pästum). Sehr selten.

No. 2024. *Veduta degli avanzi di 15 Pile, che tra I numero delle 25, terminavano l'antico Porto di Pozzoli.* Sehr selten.

No. 2025. *Veduta da settentrione de due Tempij.* Nicht von R., sondern Appo F. Morghen gestochen.

No. 2026. *La Poesie.* R. Morghen sculps. Gavinus Hamilton pinx. Am Rande fleckig.

No. 2027. *La Peinture.* Gavinus Hamilton pinx.

No. 2028. Bildniss des Kupferstechers Volpato, Morghens Lehrer. Probedruck, mit unvollendeter Kleidung. Sehr selten.

---

*) Die Kupferstiche der neuern italienischen Meister sind meistens den Werken de Maler untergeordnet, weil denn doch die Bedeutsamkeit der Gegenstände die Kunst des Stichs, bei aller Vortrefflichkeit desselben, aufwiegt. Daher sind selbst die schönsten Blätter von R. Morghen, Volpato, Longhi u. s. w. unter Leonardo, Raffael, Correggio u. s. w. aufzufinden.

No. 2029. Klugheit, Kraft und Mässigkeit. Nach Raffael. Aetzdruck. Sehr selten.

No. 2030. Flucht nach Egypten. Nach N. Poussin.

No. 2031. Die Horen. Nach Poussin.

No. 2032. Lady Gray als Thalia. Sehr selten.

No. 2033. Angelica e Medoro. Nach Theodorus Matteini. Dieses Blatt ist ausserordentlich selten und theuer geworden, weil Raffael Morghen in der frommen Periode seines Lebens die Drucke aufkaufte und vernichtete. Schöner Druck.

No. 2034. Aurora, nach Guido Reni. Nicht gut gehalten.

No. 2035. Magdalena, nach Murillo.

No. 2036. Lot und seine Töchter, nach Guercino. Druck auf chinesisches Papier.

No. 2037. Francesco de Moncada. Nach A. v. Dyck. Morghen 1793.

No. 2038. Das Denkmal Clemens XIII. in der Peterskirche von Antonius Canova. Anno 1792.

No. 2039. Bildniss des Antonius Canova. Sehr seltener Druck auf chinesisches Papier.

No. 2040. Dasselbe auf gewöhnliches Papier.

No. 2041. Dante Alighieri. Nach Stefano Tofanelli.

No. 2042. Torquato Tasso. Nach Pietro Ermini. Druck auf Pergament mit unausgefüllter Schrift.

No. 2043. Derselbe mit der Schrift.

No. 2044. Giovanni Boccaccio. Nach Vincenzo Gozzini.

No. 2045. Lit. A. Francesco Petrarca. Nach Stefano Tofanelli.

No. 2045. Lit. B. Leo X. Nach Raffael.

No. 2046. Napoleon, nach Steph. Tofanelli. Mit unausgefüllter Schrift.

No. 2047. Adeodatus Turchi ord. Cap. Patria Episcopus.

Seltenheiten.

No. 2048. Lorenzi di Medici. Nach Giorgio Vasari. Von R. Morghen kurz vor seinem Tode gestochen.

No. 2049. Christus, nach Carlo Dolce. Aeusserst zart gestochen, so dass die Platte wenig Drucke ausgehalten hat.

No. 2050. Kopf der Fornarina aus der Transfiguration, mit wenig zarten Linien auf eine Silberplatte gestochen, von welcher nach Versicherung nur zehn Abdrücke gemacht wurden.

No. 2051. Wappen des Herzogs von Cassano Serra.

GIUSEPPE LONGHI,

geb. zu Monza 1766, gest. zu Mailand 1831.

No. 2052. Enrico Dandolo. Nach Theodor Matteini.

No. 2053. Ein Mann in schwarzer Kleidung, in der rechten Hand

einen Stock, in der linken ein Buch. Ohne Angabe des Malers. Mit der Unterschrift: *L'Originale sta presso l'Incisore.*

No. 2054. Lit. A. Borgomastro Olandese. Rembrandt pinx. 1633. G. Longhi 1811.

No. 2054. Lit. B. Magdalena, nach Correggio, ohne alle Schrift, auf starkes Papier gedruckt. Drucke auf starkes Papier sollen, nach Versicherung des Herrn Artaria in Mannheim, vor der Schrift sehr wenige gemacht worden seyn.

ANT. PERFETTI.

No. 2055. Cosimo Padre della Patria. Nach Jacomo Carrucci da Pontormo.

GIOVANNI FOLO.

No. 2056. Pio VII. Nach Cav. Camuccini. Vor der Schrift.

GIOVANNI BALESTRA.

No. 2057. Pio VII. Nach Cavall. Camuccini. Kniestück. Vor der Schrift.

No. 2058. Galileo Galilei. Passignani pinx. Pietro Bettelini inc.

Von Verschiedenen.

No. 2059. Lit. A. Herder. Gemalt von Kügelgen. Gestochen von Faustino Anderloni.

No. 2059. Lit. A. C. M. Wieland. Gemalt von Kügelgen. Gestochen von H. Schenker. Seitenstück zu dem vorigen.

Geschichte der Malerei in Italien.

No. 2060. *Histoire de l'art par les monumens depuis sa décadence au IV. siècle jusqu' à son renouvellement au XVI. par B. C. G. Seroux d' Agincourt. Tome premier. Architecture.* Jeder Band besteht aus zwei Abtheilungen. Der erste Band erste Abtheilung enthält, ausser Nachrichten über das Leben und die Studien des Verfassers und einer Vorrede, eine allgemeine Geschichte der neuern Architectur, bei welcher die einzelnen Bauwerke nicht angeführt sind. Der Inhalt der Capitel ist durch folgende Ueberschriften angedeutet:

Architecture.

Cap. I. *Grèce - Italie. De l'Art dans sa perfection, passant chez les Romains, lors de la conquête de la Grèce.* Cap. II. *Italie. De l'Empire Romain et de l'état de l'Art jusqu' à sa décadence au IV. siecle.* Cap. III. *Italie. Des circonstances générales, qui ont amené la première époque de la décadence de l'Art au IV. siècle.* IV. *Grèce. Translation du siege de l'Empire Romain à Constantinople, vers l'an 330. Etat de l'Art en Grèce, depuis ce temps jusqu' à la division en Empire d'Orient et en Empire d'Occident, l'an 364 jusqu' à sa destruction par les Gothes au V. siecle.* V. *Italie. De l'Empire Romain en Occident, jusqu' à sa destruction par les Gothes au V. siècle, seconde époque de la décadence de l'Art.* VI. *Considerations d'après lesquelles la seconde époque de la décadence de l'Art en Italie ne doit pas être attribuée à l'influence des peuples barbares devenus possesseurs de ce pays. Tableau de l'instruction que ces peuples avoient successivement acquise.* VII. *Continuation du même sujet.* VIII. *Regne des rois Gothes en Italie. Etat des Arts sous leur gouvernement au V. et VI. siècle.* IX. *Italie. Suite du règne des rois Gothes en Italie.* X. *Règne des rois Lombards en Italie. Tableau de la situation de Rome, de Naples, de Venise et de Ravenne. Etat des Arts sous le gouvernement des Lombards au VI. et VII. siècle, jusqu' à sa destruction vers la fin du VIII.* XI. *De l'Eglise dans les trois premiers siècles. Des papes depuis le IV. siècle, de leur possession et de leur influence sur les Beaux-Arts.* XII. *Italie. Continuation du même sujet, jusqu' à la donnation de Charlemagne.* XIII. *Italie. Notice des traveaux d'arts, ordonnés par les papes jusqu' à la fin du IX. siècle.* XIV. *Grèce. De l'Empire d'Orient, depuis sa separation de l'Empire d'Occident au IV. siecle, jusqu' à la fin du VIII. Etat des Arts en Grece et dans les contrées orientales, durant ce lapse de temps.* XV. *Grece. Continuation jusqu' au IX. siècle.* XVI. *Italie. Conquête de l'Italie et retablissement de l'Empire d'Occident par Charlemagne, au commencement du IX. siècle. Protection qu'il accorde aux Lettres et aux Arts. Des descendans de ce prince, de ses successeurs au royaume d'Italie, jusque vers la fin du IX. siècle.* XVII. *Etat de cette contrée, sous les divers princes, qui en furent les maitres, depuis les dernières années du IX. siecle jusqu' à la fin du X.* XVIII. *Italie. Troubles dans l'Eglise pour l'élection des papes et dans le gouvernement pontifical durant le IX. et X. siècle. Etat des Arts pendant cette periode.* XIX. *Grèce. De l'Empire d'Orient et de l'état des Arts dans cette contrée, depuis le retablissement de l'Empire d'Occident jusqu' au XI. siècle.* XX. *Italie. L'Italie sous les empereurs d'Occident pendant le XI. et XII. siecle. Différents entre le Sacredoce et l'Empire. Les Arts au dernier degré de leur décadence.* XXI. *Italie. Efforts de plusieures villes et contrées de l'Italie, des le XI. siècle pour se donner des gouvernements particuliers. Conquêtes des Normands et leur retablissement dans les deux Siciles, jusqu' à la fin du XII. siècle. Influence de ces événements sur les Arts.* XXII. *Grèce. Des Croisades. De l'Empire d'Orient pen-*

dant le XI. et XII. siècle, jusqu' à la prise de Constantinople par les Latins en 1204. Etat des Arts durant cette periode. XXIII. *Grèce. Règne des Latins dans l'Empire Grec à Constantinopel jusqu' au milieu du XIII. siecle. Division du reste de cet empire entre les princes Grecs, qui en transportent le siege en différentes villes.* XXIV. *Grèce. Reprise de Constantinople par les princes Grecs au XIII. siecle. Leur gouvernement pendant le XIV. siècle. et jusqu' en 1453, époque de la destruction de l'Empire d'Orient.* XXV. *Italie. Etat civil et politique de l'Italie au XIII. siecle Aurore au premier dégres de la renaissance des Lettres et des Beaux-Arts.* XXVI. *Italie. Continuation du même sujet pendant le XIV. siècle.* XXVII. *Italie. Progrés de la renaissance des Lettres et des Arts et commencement de leur renouvellement au XV. siècle.* XXVIII. *Italie. Renouvellement des Arts, achevé dans les premières années du XVI siècle.*

Die zweite Abtheilung enthält die Aufführung der Denkmale der Kunst, wozu die in einer Mappe befindlichen Kupferstiche gehören:

I. *L'Architecture antique dans son état de perfection.* II. *Commencement de la décadence sous Septime Severe, Diocletien et Cons antin.* III. *Vue de l'intérieur d'une cour du palais de Diocletien à Spalatro. III. siècle.* IV. *Basilique de St. Paul hors des mures de Rome, dans ses états divers depuis sa fondation au IV. siècle.* V. *Arc de la nef de St. Paul.* VI. *Bases et chapiteaux corinthiens de St. Paul.* VII. *Base et chapiteau composit de la nef de St. Paul.* VIII. *Basilique de Ste. Agnèse, église de Ste. Constance, temple de Nocera.* IX. *Tableau des plus célèbres catacombes.* X. *Partie des catacombes ou hypogées étrusques de l'antique Tarquinia, pres de Corneto.* XI. *Autre partie des catacombes étrusques.* XII. *Sépulcre de Scipion, catacombe de St. Hermes, tombeau de ce Saint converti en autel.* XIII. *Chapelles et oratoires des catacombes, dont les formes, transportées dans les églises chrétiennes, y ont altéré celles de l'architecture antique.* XIV. *Plans de St. Martin aux Monts à Rome, exemple d'une église élevée au dessus d'un oratoire souterrain.* XV. *St. Nazaire et St. Celse à Ravenne, imitation d'une chapelle sépulcrale souterrain. V. siecle.* XVI. *S. Clement à Rome, modèle le mieux conservé de la disposition des primitives églises. V. et VI. siècle.* XVII. *Palais, églises et autres constructions du temps de Théoderic à Terracine et à Ravenne.* XVIII. *Mausolée de Théoderic à Ravenne. VI. siècle.* XIX. *Plans du pont Salaro.* XX. *Temple antique de la Caffarella.* XXI. *St. Pierre-es-Liens à Rome. V. siecle.* XXII. *St. Etienne-le-Rond à Rome. V. et VI. siecle.* XXIII. *Eglise de S. Vitale à Ravenne. VI. siecle.* XXIV. *Formes des églises sous le règne des Lombards. VI., VII. et VIII. siècle.* XXV. *L'architecture ameliorée en Italie sous le règne de Charlemagne et par les Pisans au IX., X. et XI. siecle.* XXVI. *S. Sophie de Constantinople, St. Marc et autres églises de Venise. X. et XI. siecle.* XXVII. *Tableau général de la décadence.* XXVIII. *Dernier degres de la décadence. XIII. siècle.* XXIX. *Edifices monastiques, plans, ele-*

vations et détails du cloître du monastère de Ste. Scholastique à Subiaco. XIII. siècle XXX. *Plans du cloître de St. Jean de Lateran et de St. Paul. XII. et XIII. siècle.* XXXI. *Cloître de St. Paul.* XXXII. *Cloître de St. Paul.* XXXIII. *Cloître de St. Paul.* XXXIV. *Plans de la maison de Crescenzio, ou de Cola di Renzo, dite la maison de Pilâte à Rome. XI. siècle.* XXXV. *Premiers indices de l'architecture dite Gothique en Italie, à l'abbaye de Subiaco, près de Rome. IX. et XII. siècle* XXXVI. *Réunion de divers édifices qui montrent le style de l'architecture, dite Gothique, depuis son origine au IX., jusqu' au XIII. siècle.* XXXVII. *Plans, coupes des églises inférieures et supérieures de St. François à Assissi. XIII. siècle.* XXXVIII. *Eglise de St. Flavien pres de Montefiascone. XI. et XIII. siècle.* XXXIX. *Notre Dame de Paris. XII.—XIII. siècle.* XL. *Details.* XLI. *Principaux monuments, dites Gothiques.* XLII. *Série chronologique des arces substitués aux entablemens dans l'architecture Gothique et des autres parties, qui en constituent ce système. XIV. et XV. siècle.* XLIII. *L'architecture de Suede au XIII. siecle.* XLIV. *Etat de l'architecture Arabe en Europe du VIII. au XV. siècle.* XLV. *Suite d'édifices de divers pays, qui paraissent tenir du Style dit Gothique et avoir conduit à son invention en Europe.* XLVI. *Conjecture sur l'origine, les formes diverses et l'emploi de l'arc en tiers point, dit Gothique, dans les contrées les plus connues.* XLVII. *Plan et coupe de l'église de St. Laurent à Florence, par Philippe Brunelleschi, principal auteur de la renaissance de l'architecture au XV. siècle.* XLIX. *Plan et détail de l'église du S. Esprit à Florence par Brunelleschi.* L. *Réunion des principaux ouvrages d'architecture de Ph. Brunelleschi.* LI. *Détails de l'église de St. François à Rimini, achevée sur les dessins de Leon Baptiste Alberti.* LII. *Eglise de St. André et de St. Sebastien à Mantoue de Leon Baptiste Alberti.* LIII. *Arc de triomphe elevé à Naples en honneur d'Alphonse I. d'Aragon, fortification militaire. XV. siècle.* LIV. *Divers édifices elevées à Rome et à Naples. XIII.—XV. siècle.* LV. *Ancien thèdtre des confrères de la passion à Velletri. XV. siècle.* LVI. *Etudes d'architecture, dessinées d'après l'antique par Bramante et Antoine Sangallo. XV. siècle.* LVII. *Principaux ouvrages de Bramante Lazzari, édifices sacrées. Commencement du XVI. siècle.* LVIII. *Suite des ouvrages de Bramante.* LIX. *Les principaux édifices élevées sur les dessins de Michel Angelo. XVI. siècle.* LX. *Détails.* LXI. *Plans, coupes et détails de l'ancienne et de la nouvelle basilique de St. Pierre du Vatican à Rome. IV., XV., XVI., XVII. siècle.* LXII. *Vue générale de St. Pierre.* LXIII. *Formes des principaux baptistères.* LXIV. *Tableau historique et chronologique des frontispices des temples, avant et durant la décadence de l'art.* LXV. *Tableau des architraves.* LXVI. *Principales formes des voutes.* LXVII. *Tableau chronologique et historique de l'invention et de l'emploi des coupoles ou dômes.* LXVIII. *Tableau des formes et proportions des colonnes.* LXIX. *Tableau des bases et des chapiteaux.* LXX. *Suite.* LXXI. *Appareils de construction.* LXII. *Tableau comparatif.* LXIII. *Résumé et tableau général des monuments.*

Sculpture.

I. *Choix des plus beaux monuments à la sculpture antique.* II. *Parallèle des basreliefs des arcs de triomphe de Titus, Septime-Sevère, Constantin.* III. *Statue de Constantin, et de ses fils, basreliefs, bustes et autres ouvrages. IV. siècle.* IV. *Urnes et sarcophages trouvés dans les catacombes de S. Urbain et de Torre Piquattura à Rome. IV. siècle.* V. *Basreliefs et ornements. IV. siècle.* VI. *Autres ouvrages de basrelief.* VII. *Figures et inscriptions gravées au creux.* VIII. *Reunion de différents sujets sculptés dans les catacombes.* IX. *Ustensiles de toilette d'une dame ro aine. IV. et V. siècle.* X. *Basrelief du piedestal de l'obelisque relevé par Théodose, dans l'hippodrome de Constantinople. IV. siècle.* XI. *Piedestal de la colonne de Théodose.* XII. *Basreliefs tirés de diptyques grecs et latins. IV. au XI. siècle.* XIII. *Principal porte de St. Paul. XI. siècle.* XIV—XX. *Porte de St. Paul.* XXI. *Basreliefs et sculptures en marbre. XII. siècle.* XXII. *Basreliefs executés en bois, sur la XIII. porte de l'église de S. Sabine à Rome.* XXIII. *Tabernacle de St. Paul.* XXIV. *Mausolee du cardinal Gonsalvo, eveque d'Albano dans l'église S. Maria majeure.* XXV. *Globe celeste, cufico-arabe du musée Borgia à Velletri.* XXVI. *Réunion de diverses ouvrages de sculpture. V.—XIII. siècle.* XXVII. *Statues. XII., XIII. et XIV. siècle.* XXVIII. *Mausolée des Savelli dans l'église de S. Marie de l'Ara-Celi à Rome. XIII. siècle.* XXIX. *Ouvrages de sculpture, executés hors d'Italie.* XXX. *Mausolée du roi Robert à Naples. XIII. et XIV. siècle.* XXXI. *Basreliefs du tombeau de la Reine Sanche d'Aragon dans l'église de S. Marie della croce à Naples. XIV. siècle.* XXXII. *Ouvrages de Nicola Pisano. XIII. et XIV. siècle* XXXIII. *Suite des ouvrages de N. Pisano.* XXXIV. *Mausolée au châsse de St. Pierre martyr par Jean de Balduccio dans l'église de St. Eustorge à Milan. XIV. siècle.* XXXV. *Autres sculptures de diverses écoles d'Italie.* XXXVI. *Tabernacle du maitre-autel de St. Jean.* XXXVII. *Ciselure. XIV. siècle.* XXXVIII. *Sculptures de diverses écoles en Italie et hors d'Italie.* XXXIX. *Mausolée du cardinal Philippe d'Alençon dans l'église de S. Marie intranstevere à Rome. XV. siècle.* XL. *Mappemonde gravée sur cuivre, espèce de damasquinerie. XV. siècle.* XLI. *Porte de Lorenzo Ghiberti. XV. siècle.* XLII. *Détails.* XLIII. *Gravures en creux, executées sur un coffret de cristal de roche, par Valerio Belli de Vicence. XVI siècle.* XLIV. *Divers médaillons en bronze. XVI. siècle.* XLV. *Mausolée de la famille Bonsi à St. Gregoire du mont Celio à Rome. XVI. siecle.* XLVI. *Esquisse de Michel Angelo.* XLVII. *Autres ouvrages de sculpture par Michel Angelo.* XLVIII. *Espèce de résumé général de l'histoire de la sculpture par les médailles et les pierres gravées.*

Der zweite Band dieses Werkes enthält eine Geschichte der Malerei, die der Verfasser wieder in drei Hauptperioden, vom Verfall bis zur Wiederbelebung eintheilt.

Der dritte Band enthält die Beschreibung der Kupferplatten und die Stiche befinden sich in zwei Mappen.

Peinture.

I. *Peintures antiques.* II. *Arabesques.* III. *Autres peintures antiques.* IV. *Peintures des thermes de Constantin. IV. siècle.* V. *Peintures du sépulcre de Nasons.* VI. *Peintures de diverses chambres sepulcrales.* VII. *Peintures de la catacombe de Priscilla. II. siècle.* VIII. *Peintures des catacombes de St. Saturnin. III. siècle.* IX. *Peintures des catacombes de Ste. Marcellin.* X. *Peintures du cimetière de St. Pontien.* XI. *Peintures de diverses catacombes.* XII. *Reunion de divers sujets peints.* XIII. *Choix des plus belles mosaiques antiques.* XIV. *Peinture en mosaique de S. Marie majeur. V. siecle.* XV. *Autres mosaiques de S. Marie majeur.* XVI. *Peintures de diverses églises de Rome. VI. siècle.* XVII. *Suite de peinture en mosaique.* XVIII. *Autre peinture en mosaique de Rome.* XIX. *De Venise et de Florence X—XIV. siècle. Miniature d'un manuscrit grec de la Genèse à Vienne. V. siècle. Miniature de Virgil du Vatican. V. siecle. Partie des peintures de Virgil.* XX—XXV. *Virgil. Miniature d'un manuscrit grec. Vienne. Miniature d'un manuscrit syriaque St. Laur. à Florence. Miniature: l'histoire de Josue au Vatican. VII. siecle. Miniatures jusque No. LXXXI. Siècle XIV. Peinture à Fresque et en detrempe sur bois ou sur toile No. LXXXII—XCI. Siècle XI—XIII.*

Ecole grecque, établie en Italie.
No. XCII—XCVI. Siècle XI—XIII.

Ecole purement Italienne.
No. XCVII—XCVIII. Siècle XI—XIII.

Ecole mixte. Grècque-italienne.
No. XCIX—CI. Siècle XIII.

Ecole d'imitation CII—CXIII.
Peinture à fresque par Giutu de Pise. XIII. Miniature.

Preuve de l'imitation.
Tableau sur bois, en detrempe par Guido da Siena; par Cimabue.

Seconde Partie.

Peintures de Giotto à St. Croix; à St. Jean de Lateran; à St. François à Assisi. — Peintures Puccio Capanna, élève de Giotto; Taddeo Gaddi; Andreas Orgagna; l'enfer à S. Maria Novella à Florence; Gerard Starnina del Carmine à Florence; Simon de Sienne; Pietro Cavallini; Stammatico; de Berna; Thomas et Barnabe de Mutina. Laurent de Viterbe. Le mariage de la vierge. — Peinture à fresque à S. Agnèse; à S. François à Bologne; de Charles Crivelli de Venise; Andreas Mantegna, Melozzo di Forli; Jean Bellini; Frère Jean de Fiesole; Thomas Guidi Masaccio; Filippo Lippi; Lucas Signorelli; Domenique Ghirlandaio; Suite chronologique des anciens Maitres des écoles Bolonnaises et Neapolitaines; Christoph de Bologne; Albert Dürer; René d'Anjou; Tapisserie de la reine Mathilde. XI. siècle; Premiers estampes. XV. siecle; Premiers ages de l'imprimerie; la Peinture et la gravure réunies pour

l'ornement des livres imprimés; Jean de Brügge et Antonello de Messine. — Peinture à fresque de la chapelle Sixtine au Vatican, fin du XV. siècle; Leonardo da Vinci à St. Onophrio; Leonardo da Vinci à Milan. — Dessins par Michel Ange. Le jugement dernier de Michel Ange. Portraits de Raffael Sanzio et de Pierre Vannucci. Peintures de P. Perugien et de Raffael; de Raffael; de Bernardin Pinturrichio; Louis Mozzalino de Ferrare. Ouvrages de maîtres prédécesseurs, contemporains ou successeurs de Raffael. Peinture à fresque du Correge.

Es sind in diesem Verzeichniss nur die wichtigsten Gegenstände angegeben, die d'Agincourt abgebildet hat. Im Ganzen sind es 204 Blätter, in welchen der Verfasser die Geschichte der Malerei darlegt. Diese gehaltreiche Kunstgeschichte ist als ein Repertorium der wichtigsten Werke italienischer Architectur, Sculptur und Malerei zu betrachten.*)

No. 2061. Die Basiliken des christlichen Roms. Kupfertafeln und Erklärungen. München. Cotta. Die Kupferstiche sind von J. G. Gutensohn und J. M. Knapp; ferner gehört zu diesem Werke die Schrift von Dr. Bunsen: „Die Basiliken des christlichen Roms nach ihrem Zusammenhange mit Idee und Geschichte der Kirchenbaukunst.“ Das Kupferwerk enthält hauptsächlich folgende Gegenstände:

1. Abtheilung. Basiliken des ersten Zeitraums. Die alte Peterskirche Tafel I—III. Hauptheile der Basilika. Erbaut von Constantin dem Grossen 330. Einzelne Merkwürdigkeiten dieser Basilika. Ausgrabung der Hauptmauern und daran stossende Gebäude. II. Grundriss der Basilika von St. Peter im Jahre 1506. Haupttheile, Anbaue und Nebengebäude. III. Einzelnes aus der alten Peterskirche. — Die alte St. Paulskirche Tafel IV — VI. Erbaut von Theodosius und Honorius von 386 an. IV. Grundrisse. V. Innere Ansicht. VII. Durchschnitte. — Die Basilika von Santa Sabina Tafel VIII. Erbaut vom Papst Cölestin um 425. — Die Basilika Liberiana (S. Maria Maggiore) Taf. IX., X. Erbaut vom Papst Sixtus III. um 432. Grundriss und innere Ansicht. — S. Pietro ad vincula Taf. VIII. B. XI. Grundriss und innere Ansicht. Erbaut von Eudoxia um 442. — S. Lorenzo fuori delle mure Taf. XII—XIV. Grundriss und einzelne Theile. Erbaut, die hintere Kirche, von Papst Pelagius 580. — S. Balbina. Taf. XV. Erbaut von Gregor dem Grossen 600. — S. Agnèse. Taf. XVI—XVIII. Erbaut von Honorius I. 625. Untere Kirche. Durchschnitte. Innere Ansicht. — SS. Quatro Coronati. Taf. XIX. Erbaut von Honorius 625. — S. Giorgio in Velabro. Taf. XX. Erbaut von Leo II. 682. - S. Crisogno. Taf. XX. B. Erb. v. Gregor III., jedoch vielleicht älter. — S. Giovanni a porta Latina. Taf. XV. Erb.

*) An Agincourts Kunstgeschichte reiht sich das Werk über die Basiliken Roms an, weil in demselben die ältesten Baue der Christen in Rom und die Mosaiken, als die frühsten grösseren Malereien, welche zur Ausschmückung von Kirchen ausgeführt wurden, in Umrissen abgebildet sind.

v. Hadrian I. 790. — S. Stefano rotondo. Taf. XIX—XXI. B. Die sehr frühe Zeit der Erbauung dieser Kirche ist unbekannt, jedoch erwiesen, dass vorher an ihrer Stelle kein runder heidnischer Tempel stand. Man vermuthet, dass sie um 470 erbaut wurde. Grundrisse, äussere und innere Ansichten. — Zweiter Zeitraum. S. Maria in Cosmedin; um 790. Taf. XXII. Grundriss und Durchschnitt, Haupttheile und innere Ansicht. S. Vincenzo alle tre Fontane; um 790. Taf. XXIV und XXV. Grundrisse, Vorderseite, Querdurchschnitt und Längendurchschnitt. — SS. Nereo ed Achilleo. Taf. XXVI—XXVIII. Erbaut von Leo III. gegen 800. — S. Praesede. Taf. XXIX—XXX. Erb. v. Papst Paschal I. um 820. — S. Maria in Domnica (della Navicella). XIX. D., um 820. — S. Martino ai Monti. Taf. XXI. Erb. v. Sergius II. und Leo IX. 844, 855. — S. Clemente. Taf. XXXII—XXXIV. Erb. v. Johannes VIII. 872. — S. Nicolo in Carcere. Ende des 9. Jahrh. — S. Bartholomeo in Isola. — S. Giovanni Laterano. Erb. v. Sergius III. 910. — S. Maria in Trastevere. Erb. v. Innocenz 1135. — S. Maria in Araceli. Taf. XXXI. Ungewiss. — S. Croce in Gerusalemme. Taf. XXXI. Erb. v. Lucius II. 1144. — Dritter Zeitraum. S. Maria sopra Minerva. Taf. XXIV.

In Spitzbogenstyl im Innern.

S. Agostino.

Mosaiks der römischen Basiliken nach der Zeitfolge.

Mosaik von dem grossen Bogen in der St. Paulskirche, 5. Jahrhundert; der Kirche S. Cosma et S. Domiano, 6. Jahrh.; aus dem Palast S. Giovanni Lateran, 8. Jahrh.; aus S. Maria Trastevere; aus S. Paul, 13. Jahrh.; aus S. Giovanni Lateran, 14. Jahrh.; aus S. Maria Maggiore, 14. Jahrh.; von der Vorderseite S. Paul.

Mosaik-Fussböden.

Verzierungen in dem Klosterhof S. Giovanni Lateran.*)

*) Mit dem 13. Jahrhundert treten mit Bestimmtheit aus der allgemeinen Richtung, welche in Griechenland und Italien die Künste genommen hatten, einzelne Meister hervor, und es bilden sich nun Schulen, die nach Nationalcharakter und dem eigenthümlichen Gepräge, welches ihnen der eine oder andere grosse Meister giebt, unterschieden werden. Vor dem 12. Jahrhundert war es die abendländische und byzantinische Kunst, welche nebeneinander hergingen, ohne auf einander bedeutend einzuwirken. Erst im 12. Jahrhundert wird man eine Wechselwirkung gewahr, wodurch die Werke der italienischen Künstler an Lebendigkeit zunehmen, die byzantinischen Bilder, welche von Griechen in Italien ausgeführt wurden, dagegen eine ihnen sonst eigene Uebertreibung in den Geberden ablegten, und im 13. Jahrhundert wurden unverkennbar in Italien durch byzantinische Künstler grosse Talente geweckt, so dass nun hochbegabte Individuen aus der Masse der Künstler des Abendlandes sich hervorhoben.

Eine individuelle Entwicklung einzelner Meister und eine nationale Ausbildung localer Schulen wurde dadurch gefördert, dass die grossen Staaten sich in kleinere auflösten, welche zur Selbstständigkeit und einer gewissen Unabhängigkeit von Papst und Kaiser gelangten. Die Künstler dienten von dieser Zeit an nicht ausschliesslich der prunkenden Frömmigkeit der Kirche und der Prachtliebe der Kaiser des Abendlandes, sie

DUCCIO BUONINSEGNA

war ein Zeitgenosse des Giovanni Cimabue, doch jünger als dieser. Gleichzeitig mit Giotto erhob er die Malerei über die Einflüsse byzantinischer Künstler. Duccio's grösstes Werk war die Altartafel des Doms in Siena, die er um 1311 vollendete.

No. 2062. Lit. A. Die Passion des Duccio Buoninsegna nach Zeichnungen von Francesco von Rohden, in Umrissen gestochen von Bartolomeo Bartoccini. 27 Blätter nebst einer Erklärung, quer folio, herausgegeben von Emil Braun.

No. 2062. Lit. B. *Pitture a Fresco del Campo Santo di Pisa. Intagliate da Carlo Lasinio, Conservatore del medesimo. Firenze MDCCCXII.* Grosse erste Ausgabe.

Giotto (Giotto di Bondone 1276—1336?): I. *Le disgrazie de Giob.* II. *Gli amici di Giob.* — Spinello Aretino (1308—1400): III. *La presentazione di S. Efeso al Imperatore Diocleziano in Antiochia.* IV. *Combattimento di S. Efeso contra i Pagani di Sardegna.* V. *Martirio di S. Efeso.* — Simon Memmi (Simon di Martino † 1344): VI. *S. Ranieri al Secolo.* VII. *S. Ranieri prende l'abito d'eremita.* VIII. *Miracoli di S. Ranieri.* — Antonio Veneziano († 1383 zu Florenz): IX. *Ritorno di S. Ranieri.* X. *Morte di S. Ranieri.* XI. *Miracoli di S. Ranieri morto.* — Pietro Laurati: XII. *Gli anacoreti.* — Andreo e Bernardo Orgagna (Andrea di Cione Orgagna 1329—1389): XIII. *Il Giudizio universale e l'inferno.* XIV. *Trionfo della morte.* — Buonamico Buffalmacco († 1350?): XV. *La crocifissione di G. Cristo.* — Pietro de Orvieto: XVI. *Il mondo, e la creazione.* XVII. *La morte di Abele.* XVIII. *Arca di Noe, e il diluvio.* — Benozzo Gozzoli (malte im Campo Santo zwischen 1469—1484): XIX. *La ubriachezza di Noe.* XX. *La maledizione di Cain.* XXI. *Torre di Babel.* XXII. *Abramo e gli adoratori di Belo.* XXIII. *Abramo et Lot in Egitto.* XXIV. *Abramo vittorioso.* XXV. *Partenza d'Agar da Abramo.* XXVI. *Incendio di Sodoma.* XXVII. *Sacrificio d'Abramo.* XXVIII. *Nozze di Rebecca et d'Isacco.* XXIX. *Nascita di Giacobbe ed Esau.* XXX. *Le nozze di Giacobbe e di Rachele.* XXXI. *Incontro di Giacobbe e d'Esau.* Ratto di Dina: XXXII. *Innocenza di Giuseppe.* XXXIII. *Giuseppe che si scoupre ai fratelli.* XXXIV. *L'infenzia e primi*

---

worden durch einzelne Fürsten und Städte auf mannigfaltige Weise beschäftigt und angeregt.

Eine viele Künstler beschäftigende Unternehmung war die Ausschmückung des Campo Santo zu Pisa, welches um 1283 vollendet ward. Giovanni Pisano, der berühmte Bildhauer, ist der Meister dieses Baues, an welchem sich Einwirkungen des germanischen Styls zeigen.

Dieses Campo Santo ist für die Kunstgeschichte von der grössten Wichtigkeit, denn man kann in seinen Wandgemälden dem Entwickelungsgange der Malerei, vom 13. Jahrhundert bis zum 15. Jahrhundert, folgen.

prodigi di Mose. XXXV. *Passaggio del mar rosso.* XXXVI. *Le torde della legge.* XXXVII. *La Verga d'Aronne ed il serpente di bronzo.* XXXVIII. *La caduta di Gerico et il Gigante Golia.* XXXIX. *L'adorazione de magi.*

Letztere Darstellung war ein Altarbild, welches untergegangen ist.

Ausserdem enthält dies Werk noch eine innere Ansicht des Campo Santo.*)

No. 2063. Grosse, seltene Ausgabe der: *Vita di Giotto scritta da Giovanni Gherardini.* kl. fol. Eine einzelne Abhandlung mit dem Bildniss des Giotto vor aller Schrift. Die Abhandlung hat das Verdienstliche einer genauen Untersuchung über das ungewisse Jahr der Geburt dieses Künstlers. Vasari sagt, dass Giotto 1276 geboren wurde, Andere setzten das Jahr 1265 und der Verfasser glaubt, dass ein Schreib- oder Druckfehler stattfinde, und bei Vasari statt 1276 das Jahr 1267 stehen sollte. Letztere Jahrzahl passt auch besser auf viele Lebensumstände. Es ist sonderbar, dass man nicht schon längst die Versetzung der Zahlen nach der Zeit, in welcher Giotto's berühmteste Werke entstanden, berichtigt hat, sondern auf diesem Druckfehler fussend, dem Giotto viele seiner Werke absprach. Documentirt gewiss ist es, dass er die berühmte Mosaik (Christus im Seesturm) *la Navicella* genannt (siehe No. 2087), in der alten Peterskirche zu Rom 1298 ausführte und er damals nur 22 Jahr alt gewesen, wenn er 1286 geboren wäre. Sein Familienname ist Bondone, sein Geburtsdorf Colle. Nach vielen Reisen, von welchen Giotto ehrenvoll als berühmter Meister zurückkehrte, starb er am 8. Januar 1336 in seinem Vaterlande.

No. 2064. *Les peintures de Giotto de l'église de l'incoronata à Naples par Stanislas Aloé.* 1843. *Prix* 11 *francs.*

Dieses Heft enthält 8 Blatt, von A. Russe gestochen. In Quarto. 1843.

No. 2065. Studien nach alten Florentinischen Malern, gezeichnet und geätzt von Kuhbeil. Berlin 1812. Die Blätter sind nach Giotto und Taddeus Gaddus. Auch enthält dies Buch zwei Ansichten von S. Francesco à Assisi. Kl. fol. 26 Blätter.

No. 2066. Ein Band mit Kupferstichen von Daniel Lasinio gezeichnet

*) Wo sich nach den eingeklammerten Jahrzahlen eine andere nicht eingeschlossene befindet, so ist diese letztere eine Berichtigung der erstern, nach *Le vite de' piu eccellenti pittori, scultori e architetti di Giorgio Vasari, pubblicate per cura di una Società di Amatori delle Arti belle. Firenze, Felice Le Monnier.* 1846—1851.

und Carl Lasinio gestochen, nach alten florentiner Meistern, bekannt unter dem Namen die *Quatrocentisti Fiorentini.*

I. *Martirio di S. Pietro. Dipinto da Masaccio nella Chiesa del Carmine di Firenze.* (Masaccio 1402 – 1443.) II. *I. SS. Pietro e Paolo resuscitano un Fanciullo. Dipinto da Masaccio nella Chiesa del Carmine.* III. *Vocatione all Apostolato dei SS. Pietro ed Andrea. Masaccio nella Carmine.* IV. *S. Pietro risana lo Stropia davanti la Porta del Tempio. Masaccio nella Carmine.* V. *Caduta dei primi Padri, e Liberazione di S. Pietro. Dipinta da Masaccio, e da Masolino nella Chiesa del Carmine di Firenze* (Masolino da Panicale 1403 † 1440). VI. *Miracoli dei SS. Apostoli Pietro e Giovanni. Dipinta dal Lippi nella Chiesa del Carmine.* (Fra Filippo Lippi 1412 – 1469.) VII. *S. Pietro che battezza e predica agli Idolatri. Pitture a fresco nella Chiesa del Carmine.* VIII. *Esposizione dell' Ostia Santissima d'il Miracolo. Pittura a fresco di Cosimo Rosselli nella Chiesa di S. Ambrogio.* (Cosimo Rosselli soll nach Kugler obiges Gemälde 1456 gemalt haben. Cosimo Roselli geb. 1439 macht sein Testament 1506. Vasari.) IX. *Un Fanciallo degli Spini caduto da una finestra e morto, vien resuscitato all apparicione di S. Francesco. Pittura a fresco di Domenico del Ghirlandajo.* (Dom. Ghirlandajo, Meister des Michel Angelo. Ghirlandajo war Schüler des Alessio. 1449 † um 1498.) X. *Il Pontefice Onorio III. approva la Regola dei Frati Minori presentagli da S. Francesco. D. Ghirlandajo nella Capella dei Sassetti in S. Trinita.* XI. *S. Francesco rinunzia al Padre l'eredita e' le vesti, e nuda si getta ai piedi del Vescovo di Assisi. D. Ghirlandajo nella Capella dei Sassetti in S. Trinita di Firenze.* XII. *La Morte di S. Francesco. D. Ghirlandajo. Capella Sassetti.* XIII. *L'ultima Cena di Nostro Signore. Pittura a fresco de Giotto nel Convento di S. Croce di Firenze.* (Wird als Werk des Giotto bezweifelt.) XIV. *Il Sommo Sacerdote scaccia S. Gioacchino dal Tempio. Pittura a fresco di Taddeo Gaddi nel Capella Gingni in S. Croce di Firenze.* (Taddeo Gaddi geb. um 1300 lebte noch 1366.) XV. *L'incontro di S. Giovacchino con S. Anna presso la Porta Aurea, e la Nascita della Madonna. Tadd. Gaddi nel Capellone Gringni.* XVI. *L'annunzio ai Pastori. La Nascita di Gesu Cristo. L'Annunzio ai Magi. L'Adorazione dei Magi. Fresco di T. Gaddinella Chiesa S. Croce.* XVII. *Maria scende i gradi del Tempio. Lo Sposalizio della Madonna. T. Gaddinella. Capella Gringni in S. Croce di Firenze.* XVIII. *S. Giovacchino e respinto del Tempio. Pittura a fresco di Dom. Ghirlandajo nel Coro di S. Maria Novella in Firenze.* XIX. *La Visitazione di S. Elisabetta. D. Ghirlandajo in S. Maria Novella.* XX. *La Nascita della Madonna. D. Ghirlandajo in S. Maria Novella.* XXI. *La Nascita di S. Gio. Battista. D. Ghirl. in S. Maria Novella.* XXII. *Apparizione dell Angelo a Zaccaria. D. Ghirl. in S. Maria Novella.* XXIII. *Zaccaria scrive, che il Figlo sia chiamoto Giovanni Dom. Ghirl. nel S. M. Novella.* XXIV. *La Madonna che sale le gradi del Tempio. Dom. Ghirl. S. M. No-*

vella. XXV. *Lo Sposalizio della Madonna. Dom. Ghirl. nel Maria Novella.* XXVI. *La Caduta degli Angeli ribelli. Dipinta da Spinello Aretino nella soppressa Chiesa di S. Angelo a Arezzo.* (Spinello Aretino geb. um 1310. Man sagt, dass, als er den Sturz der Engel malte, der Teufel ihm erschien, und Spinello darüber wahnsinnig wurde. Spinello arbeitete noch um 1408.) XXVII. *S. Francesco ricive le Stimata. Pittura a fresco di Dom. del Ghirlandajo nella Cappella dei Sassetti in S. Trinita.* XXVIII. *S. Gio. Battista che predica alle Turbe. Pittura a fresco di Ghirlandajo nel Coro di S. Maria Novella.* XXIX. *Battesimo di Gesu Cristo. Dom. Ghirl. in S. Maria Novella.* XXX. *L'Adorazione dei Re Magi. Dom. Ghirl. in S. Maria Novella.* XXXI. *La Cena d'Erode. Dom. Ghirl. in S. M. Novella.*

No. 2067. *La pitture di* ***Masaccio*** *esistenti in Roma nella Basilica di S. Clemente. Colle teste lucidate dal Sig.* ***Carlo Labruzzi*** *e pubblicate da Gio. Dalle Armi. Roma* 1809. In Folio. Darstellungen aus dem Leben der heiligen Catharina und die Kreuzigung. 37 Blatt.

Ne. 2068. *Raccolta di pitture antichi intagliate da* ***Paolo Lasinio*** *designate da Giuseppe Rossi.* 1820. kl. folio. 14 Blatt. *Pitture di* ***Nicolo Petri*** *discepolo di Giotto Nel Capitolo di S. Francesco di Pisa.*

o. 2069. Die Wandgemälde der S. Georgenkapelle zu Padua. Erläutert von Dr. Ernst Förster. Mit 14 Abbildungen. gr. fol.

Taf. I. Die Darstellung im Tempel. Giotto in der Kapelle der Annunziata in der Arena zu Padua. II. Köpfe aus dem jüngsten Gericht, von demselben in derselben Kapelle. III. Landung des Leichnams des S. Jakob an der spanischen Küste, aus den Wandmalereien der S. Felix-Kapelle in S. Antonio zu Padua, von Altighieri da Zevio. IV. Köpfe von Pharisäern, die der Predigt des heiligen Jakob zuhören, nach demselben. V. Köpfe von heimkehrenden Juden, aus der Kreuzigung in derselben Kapelle, von Avanzo Veronese. VI. Köpfe aus der Legende der heiligen Lucia, von demselben. VII. S. Lucia von demselben. VIII. Georg von demselben. IX. S. Georg von Diocletian zum Rad verurtheilt. X. Die Kreuzigung von demselben. XI. Einiges aus der Krönung Mariä von demselben. XII. Die h. Lucia auf dem Todtenbett von demselben. XIII. Die Darstellung im Tempel von demselben. XIV. Köpfe aus den Gemälden von Francesco da Volterra, Jacobus Pauli von Bologna und Nicolo Petri aus Florenz, ungefähren Zeitgenossen Avanzo's. Man weiss nur nicht, wann Avanzo gelebt hat; da er in der Kapelle des heiligen Georg zu Padua, welche um 1377 gebaut wurde, gemalt hat, so muss er gegen das 14. Jahrhundert gelebt haben.

No. 2070. *Le Pitture della Capella di Nicolo V. Opere del Beato* ***Giovanni Angelico da Fiesole*** *esistenti nel Vaticano.*

Disegnate ed incise a contorni da Francesco Giangiacomo *Romano, in* 16 *Rami. Roma* 1810. In folio.

1. *S. Stefano mentre riceve il diaconato di S. Pietro.* 2. *S. Stefano che fa Elemosine a Poveri.* 3 *S. Stef. predica al Popolo il Vangelo.* 4. *S. Stef. avanti il gran Sacerdote.* 5. *S. Stef. condotto al Martirio.* 6. *Lapidazione di S. Stefano.* 7 *S. Augustinus, S. Bonaventura, S. Ambrosius, S. Thomas Aquinas.* 8. *S. Gregorius, S. Jacob., S. Crysostom., S. Leo, S. Athanasius.* 9. *Lorenzo riceve il Diaconato da Papa Martino I.* 10. *Benedizione del Papa a S. Lorenzo.* 11. *S Lorenzo mentre fa elemosine ai Cristiani.* 12. *S. Lorenzo avanti a Decio Imp.* 13. *Martirio di S. Lorenzo.* 14. *I. 4 Evangelisti.* 15. *Pianta e spaccato della Capella.* Das sechszehnte Blatt ist das Bildniss des Fra Angelico da Fiesole, welches als Vignette sich auf dem Titel befindet. (Fra Angelico ward 1387 zu Mugello geboren, trat 1407 in den geistlichen Stand und starb in Rom 1455.)

No. 2071. Mariä Krönung und die Wunder des heiligen Dominicus, von Johann Fiesole, in fünfzehn Blättern; gezeichnet von Wilh. Ternite. Nebst einer Nachricht vom Leben des Malers und Erklärung des Gemäldes von August Wilhelm von Schlegel. Paris. 1817. fol.

Das Originalgemälde befindet sich im Louvre zu Paris.

No. 2072. *I Più Celebri Quadri delle diverse Scole italiane, reuniti nell' Appartamento Borgia del Vaticano, incisi a contorno da Giuseppe* Craffonara *e brevemente descritti da G. A.* Guattani. *Roma* 1820. fol.

La Nozze Aldobrandini. (Dies Gemälde wurde 1606 in der Villa Aldobrandini unter dem Quirinal aufgefunden.) *Altre pitture antiche.* (Einzelne mythologische Figuren, ausgegraben 1818 in Tormarancio unweit des Mausoleo Cecilia Metella). *Trittico del XV. secolo* (gemalt 1435). *Madonna e Santi.* (Unbekannt, angeblich von Giov. Bellini, starb, 90 Jahr alt, 1516.) *Cristo alla tomba del Mantegna.* (Andrea Mantegna Padovano 1430—1516, nach Andern 1506 gestorben.) *Tre fatti di S. Nicolo di Angelico da Fiesole. Altri fatti di S. Nicolo. Madonna in gloria. Fra Bartolomeo delle Porta* (?). (Fra Bartolomeo 1469 — 1517). *Madonna e Santi del medesimo. Resurrezione di Nostro Signore di Pietro Perugino.* (Pietro Vanucci dell Castello Pieve 1446—1524.) *Chiaroscuri di Raffaelo* (geboren 1483 † 1520). *Annunziazone.* Raffael. *Adorazione de Magi.* Raffael. *Circonsione.* Raffael. *Coronazione.* Raffael. *Madonna e Santi.* Raffael (gemalt 1512, genannt Madonna di Foligno). *Transfigurazione* (Raffael). *Lapidazione di S. Stefano. Cartone di Giulio Romano. Coronazione della Virgine disegno di Raffaelo eseguito da suoi scolari. Madonna con Santi di Tiziano* (Tiziano Vecellio da Cadore starb 99 Jahre alt 1576). *Sibilla di Benvenuto Garofalo* (geb. 1481, gest. 1559). *Sagra Familia del medesimo. S. Beata Michelina del medesimo. L'Annunziazione della Beata Virgine di Federico Barocci.*

(Fiori Federico Barocci d'Urbino 1528—1612.) *S. Elena di Paolo Veronese* (Paolo Caliari 1588 † 58. Jahr alt). *Soggetto Allegorico di Paolo.*

Mappe XVI.

Blätter nach alten italienischen Bildern bis zur Zeit des Raffael, von Künstlern gemalt, welche dem mittleren Italien angehören, und einigen, jedoch älteren, Zeitgenossen des Raffael.

No. 2073. *Vera Immagine di Maria SS. di Montenero. Pietro Bonato Veneto incis.* Altes wunderthätiges Madonnenbild in der Kirche auf Montenero bei Livorno, von unbekanntem, wahrscheinlich byzantinischen Ursprung.

No. 2074. *Antica famosa jmagine della Madonna di S. Ambrogio. La quale si venera nel Santuario presso S. Celso in Milano. Jos. Benaglio sculp.* Vor der Schrift.

No. 2075. Bildniss des Giovanni Cimabue 1214 — 1300. C. Barth sculp. 1302 lebte Cimabue oder Gualtieri Flor. noch.*)

No. 2076. Das berühmte Madonnenbild des Cimabue. C. Barth sc.

No. 2077. Ein anderes Madonnenbild des Cimabue. C. Barth sc.

No. 2078. Verkündigung und Kreuzabnahme von Cimabue. C. Barth sc.

No. 2079. Besuch bei Elisabeth nach Cimabue. C. Barth sc.

No. 2080. Madonnenbild von Andrea Tafi 1213—1294. Dieser Meister ward besonders in den Malereien bewundert, mit welchen er die Kasten schmückte, die zu Hochzeitsgeschenken zu machen, in Siena üblich war. Ohne Namen des Stechers.

No. 2081. Die Erscheinung Christi unter den Jüngern, von Buffalmacco Buonamico di Christofano lebte um 1351. C. Barth sc.

No. 2082. Madonnenbild des Guido da Siena mit der Jahreszahl 1221 bezeichnet. C. Barth.

No. 2083. Bildniss des Giotto Bondone. C. Barth.

No. 2084. Die Evangelisten nach Giotto. C. Barth.

No. 2085. Die Verkündigung nach Giotto. C. Barth.

No. 2086. Christus lehrt im Tempel nach Giotto. C. Barth.

No. 2087. Der berühmte Kahn oder die Barke des Giotto. Dieses Bild befand sich in der alten Peterskirche zu Rom. C. Barth sc.

---

*) Dieses Blatt und die folgenden bis No. 2093 sind blos in Umrissen gestochen.

No. 2088. Die Verklarung des Giotto. Barth sc.

No. 2089. Christus erscheint den heiligen Frauen am Garten. C. Barth.

No. 2090. Der ungläubige Thomas. Giotto. Rist sc.

No. 2091. Die Himmelfahrt. Giotto. Barth sc.

No. 2092. S. Franciscus. Giotto. Barth sc.

No. 2093. Lit A. *La Cena. Pittura in muro di Giotto nel refettorio del Convento di S. Croce di Firenze. Ferd. Ruscheweyh inc. Roma* 1822. Man zweifelt jedoch, dass Giotto dies Gemälde ausgeführt hat.

No. 2093. Lit. B. *Il tabernacolo della Madonna d'Orsan Michele di Andrea Orcagna. Firenze presso l'Autore. Disegnate da Franc. Pieraccini e incise Paolo Lasinio compilate da Giovanni Masselini.* Orcagna war Bildhauer, Baumeister und Maler, Schüler des Bildhauers Andrea Pisano; er malte anfangs mit seinem Bruder Bernardo Orgagna gemeinschaftlich. Sein Sterbejahr ist völlig ungewiss, nach der neuesten Ausgabe des Vasari war Andrea Orgagna 1376 gestorben. Della Valle sagt, dass die letzten Nachrichten von Orgagna's Aufenthalt in Orvieto vom Jahre 1367 seyen, was die Herausgeber des Vasari bezweifeln.

SIMON MEMMI (SIMON DI MARTINO).

1276 – 1344.

Simone und Lippo Memmi. Simon war der Sohn eines Martino und Schwager des Lippo di Memmo di Filippuccio und beide waren Maler. Simon hatte einen Bruder mit Namen Donato, der sich mit derselben Kunst beschäftigte und im August 1347 starb. Simon soll 1344 und Lippo Memmi 1357 gestorben seyn, was Alles völlig ungewiss ist.

No. 2094. Madonna Laura. Nicolo Palmerini inc.

No. 2095. Bildniss der Laura. Raphael Morghen sculp.

FRA BEATO ANGELICO DA FIESOLE.

1387 — 1455.

No. 2096. St. Catharina (gemalt 1420). Das Original ist in Tempera gemalt und befindet sich in St. Domenico in Perugia. Stölzel del. et insc.

No. 2097. San Giovanni Battista. Frescogemälde in der Kapelle des Papst Nicolas V. im Vatican. Stoelzel inc.*)

No. 2098. Abraham. Ferd. Ruscheweyh sc.

---

*) Die Unterschrift ist irrig, denn es stellt dies Bild nicht Johannes den Taufer sondern den Evangelisten vor.

No. 2099. S. Joannes Bapt. Ferd. Ruscheweyh.
No. 2100. Mystische Darstellung des alten und neuen Testaments. Giov. Batt. Nocchi sc.
No. 2101. Verkündigung. Nocchi sc.
No. 2102. Geburt Christi. Innoc. Migliavacca inc.
No. 2103. Beschneidung. Nocchi sc.
No. 2104. Anbetung. Nocchi sc.
No. 2105. Flucht. Nocchi inc.
No. 2106. Kindermord. Nocchi inc.
No. 2107. Auferweckung des Lazarus. Nocchi inc.
No. 2108. Fusswaschung. Nocchi inc.
No. 2109. Abendmahl. Nocchi inc.
No. 2110. Gefangennehmung. Nocchi inc.
No. 2111. Christus vor Gericht. Nocchi inc.
No. 2112. Lit. A. *S. Marco convento dei padri predicatori in Firenze, illustrato e inciso principalemente nei dipinti del B. Giovanni Angelico con la vita dello stesso pittore, e un sunto storico del convento medesimo del P. Vincenzo Marchese. MDCCCL. Fascicolo 1 fin. 11.*

In der Lebensbeschreibung des Angelico wird mit Sicherheit von dem Verfasser angegeben, dass Giovanni Angelico 1387 in dem Schlosse Vicchio im Gebiet von Mugello geboren wurde. — Jedes Heft enthält 2 Blätter in Fol.

MATEI DE SENIS.

No. 2112. Lit. B. S. Barbara auf einem Throne sitzend, zwei Engel halten eine Krone über ihrem Haupte, zwei Engel stehen neben ihr und musiciren, und zwei heilige Frauen stehen im Vorgrund. Das Gemälde trägt die Aufschrift: *Opus Mattei de Senis MCCCCLXXVIII.* und befindet sich in St. Domenico in Siena. Lasinio Figlio inc.

ANTONIO RAZZI DETTO IL SODOMA.

Nach Alfonso Landi's ungedruckter Beschreibung des Doms in Siena soll Giovanni Antonio detto il Sodoma nicht in dem Städtchen Vergelle im Gebiet von Siena, sondern in der Stadt Vercelli in Piemont geboren seyn. Vasari und der Padre della Valle geben das Jahr 1479 als das der Geburt des Antonio Razzi und 1554 als das seines Todes an, allein in den Briefen der Republik (*filza* No. XXXV), welche sich in dem Archive *delle riformagioni* befinden, ist einer von Alessandro Buoninsegni an Bernardino, seinen Vater, Gesandten von Siena am Hofe des Herzogs von Mailand, den 15. *Febbraio* 1548 geschrieben, worin zu lesen ist, „der Ritter Sodoma ist diese Nacht gestorben."

No. 2113. *Epifania di N. S. G. Cristo.* Altartafel in der Kapelle des SS. Sacramento in S. Agostino in Siena. Lasinio Figlio inc. Nebst einer Beschreibung des Bildes.

No. 2114. *Le Svenimento di S. Caterina.* Die Erschöpfung oder Ohnmacht der heiligen Catharina von Siena. Frescogemälde in der Capelle der heiligen Catharina in S. Domenico in Siena. Lasinio Figlio inc. Nebst einer Beschreibung. Eigentlich bedentet hier das Wort „*Svenimento*" Verzückung, in welcher das Bewusstseyn des Erdenlebens — wie man sagt, — schwindet, und der Seele ein Wissen und Schauen des Himmlischen zu Theil wird.

No. 2115. Dasselbe Bild noch einmal gestochen von Ignazio Bonajuti.

PIETRO PERUGINO (PIETRO VANUCCI),

geboren zu Castello della Pieve 1466, gestorben 1524.

No. 2116. Die Grablegung (gemalt 1495). Das Original befindet sich im Palast Pitti zu Florenz. Von Nic. Neff auf Stein gezeichnet.

No. 2117. Maria, Christus und ein Engel, nach dem Originalgemälde in der Fürstlich-Lichtensteinischen Gallerie in Wien. C. Rahl sculp. 1825.

No. 2118. Dasselbe Blatt.

No. 2119. *L'ange conduisant le jeune Tobie. Gravé par C. Guérin d'après le tableau original de Raphael d'Urbin, tiré du Cabinet de Mr. Faviers à Strasburg.* Ein ähnliches Gemälde in Darmstadt. Aus der Schule des Perugino.

Frescogemälde in der Wechsler-Capelle in Perugia.

Pitture a fresco del Celebre Pietro Perugino nelle pareti del Nobile Collegio del Cambio di Perugia.

No. 2120. Fabio Massimo, Socrate, Numa Pompilio, Furio Camillo, Traiano. Francesco Cecchini insc. (Diese grossen Blätter sind in so guten Drucken äusserst selten.)

No. 2121. L. Licinio, Leonidas, Orazio Coclite, P. Cipione, Pericle, Q. Cincinato. F. Cecchini insc.

No. 2122. Isaias, Moises, Daniel, David, Hieremias, Salomo, Eritrea, Persica, Cumana, Libica, Tiburtina, Delphica. F. Cecchini insc.

No. 2123. Die Geburt Christi aus dem Collegio del Cambio. F. Cecchini insc.

No. 2124. Die Verklärung aus dem Collegio del Cambio. F. Cecchini insc.

BERNARDINO PINTURICCHIO,

gestorben 1513, 59 Jahr alt.

Gemälde in der Libreria della Metropolitana di Siena.

No. 2125. Enea Silvio Bartolomeo, aus der Familie Piccolomini, schifft sich ein, um nach Genua und von da zum Concil nach Basel zu reisen.

Es ist höchst wahrscheinlich, dass Raffael nicht nur die Zeichnung, sondern auch den grössten Theil dieses Frescobildes ausgeführt hat. Die Libreria bei dem Dom zu Siena wurde 1494 zu bauen angefangen. Lasinio Figlio inc.

No. 2126. Enea Silvio's Sendung nach England. Lasinio Figlio inc.

No. 2127. Enea Silvio, der sich allerdings als Papst Pius II. nannte, geht nach Ancona und ruft die Fürsten auf, die Feinde der Christenheit, die Türken, zu bekriegen, welche selbst Italien bedrohten. Nach der Ankunft der venezianischen Flotte in Ancona stirbt Pius II. daselbst 1464. Lasinio Figlio inc.

No. 2128. *Narrazione delle Geste di Enea Silvio Piccolomini poi Pio II. rappresentato nelle pareti della Libreria Corale del Duomo di Siena dal Pinturicchio congli Schizzi, e Cartoni Raffaelo d'Urbino, in dieci gran Quadri.*

Beschreibung mit zehn Kupferstichen.

Mappe XVII.

RAFAEL SANTI D'URBINO genannt RAPHAEL,

geb. den 28. März 1483, gest. den 6. April 1520.

Geburtstag und Sterbetag fielen auf einen Charfreitag.

Nach J. D. Passavant geordnet.

No. 2129. Lit. A. Die Anbetung der Könige. Pass. No. 14. Raffael malte dieses Bild im Auftrag des Abtes Ancajano, der dem Kloster von Ferentillo von 1478 1503 vorstand. Es blieb in der Klosterkirche S. Pietro bis zum Jahre 1700. Dann nahm die Familie Ancajani das Bild zurück und stellte es in der Capelle ihres Palastes zu Spoleto auf und die Klosterkirche erhielt eine Copie von Seb. Conca. 1825 wurde dies Bild nach Rom gebracht und 1833 für 6000 Scudi an das Museum zu Berlin verkauft.

Es ist dies Bild in Leimfarben auf Leinwand gemalt, weshalb einige glauben, dass es zu einer Processionsfahne bestimmt gewesen sey.

Gestochen von Eduard Eichens.

No. 2129. Lit. B. Die Krönung Mariä. Passavant No. 17. Gemalt für Maddalena degli Oddi 1503. Befand sich in der Franciskanerkirche zu Perugia bis 1797, jetzt in der Gemäldesammlung im Vatican zu Rom. Gestochen von E. Stölzel, mit unausgefüllter Schrift.

No. 2129. Lit. C. *La Cène, d'après la fresque de Raphael découverte à Florence en 1845 dans l'ancien Couvent des Religieuses de St. Onophre.* Zaccheroni del. Ch. Jeanneret sc. 1846.

Dieses kleine Blatt giebt nur über die Anordnung des Bildes Auskunft. Ausser der offenen Halle, in welcher das Abendmahl gehalten wird, sieht man Christus und die schlafenden Jünger am Oelberge.

No. 2130. Madonna des Grafen Staffa. Pass. No. 18. Noch im Hause des Grafen Connestabile della Staffa in Perugia. Gestochen in der Grösse des Originals und mit den Winkelverzierungen von S. Amsler.

No. 2131. Dasselbe Gemälde, gestochen von Paulus Caronni.

No. 2132. Die Trauung Mariä. No. 22. Gemalt 1504 für die Kirche S. Francesco zu Città di Castello. Jetzt in der Brera zu Mailand. Gestochen von Giuseppe Longhi. 1812 der Stich begonnen. Vor aller Schrift.

No. 2133. S. Georg mit dem Schwerte. Pass. No. 25. Gestochen in der Grösse des Originals von Nic. de Larmessin.

Gemälde Raffael's aus seiner Florentiner Epoche. 1504 — 1508.

No. 2134. Madonna des Grossherzogs von Toscana. Druck vor aller Schrift, wahrscheinlich von Franz Stöber gestochen. Pass. No. 27.

No. 2135. Lit. A. Dasselbe Bild von Raf. Morghen gestochen.

No. 2135. Lit. B. *Raphael d'Urbino Domino Octaviano Stephano Volaterrano Priore Sanctam Trinitatem Angelos astantes Sanctosque pinxit A. D. MDV.* J. Keller. Düsseldorf. Pass. No. 35.

Das Bild der Dreieinigkeit ist der obere Theil eines Frescogemäldes in S. Severo zu Perugia, welches Raffael 1505 malte. Gott Vater und Sohn und die unter diesen sitzenden Heiligen, sowie die Engel, sind von Raffael. Die untere Gruppe von stehenden Heiligen malte Perugino.

No. 2136. Lit. A. Die Madonna mit dem Stieglitz. Pass. 36. Gemalt zum Hochzeitsgeschenk für Lorenzo Nasi. In der Gallerie

ai Uffizii. Gestochen von R. Morghen. Exemplar mit unausgefüllter Schrift.

No. 2136. Lit. B. Der einzelne Madonnenkopf aus dem Bilde der Madonna mit dem Stieglitz. Gestochen von Manuel Esquivel.

No. 2137. Die Jungfrau im Grünen. No. 37. Befand sich im Hause der Erben des Taddeo Taddei zu Florenz und ist jetzt in der Kaiserlichen Gallerie zu Wien, im Belvedere. Gestochen von C. Agricola.

No. 2138. Maddalena Strozzi Doni. Pass. No. 39. Gestochen von Marco Zignani. Die Züge der Madonna am Dresdner Gemälde und auch diese der Madonna mit dem Fisch, erinnern an die Physiognomie der Maddalena Strozzi Doni.

No. 2139. Raffael's eigenes Bildniss. Pass. No. 47. Gestochen von F. Müller. Vor der Schrift.

Dieser Müller ist Steinla's Bruder. Steinla hat den Namen seines Geburtsortes angenommen, um nicht mit andern Künstlern dieses Namens verwechselt zu werden.

No. 2140. Die kleine Madonna aus der Gallerie Orleans. Pass. No. 45. Gestochen von F. Forster 1838. Exemplar vor der Schrift. *125*.

No. 2141. Die drei Grazien. Pass. No. 48. Die Zeichnung von Raffael nach der antiken Gruppe in der Libreria des Doms zu Siena befindet sich in der Sammlung der Academie zu Venedig. Das Gemälde kam aus der Gallerie Borghese nach England. Gestochen von F. Forster. Exemplar vor der Schrift. *36*.

No. 2142. Heilige Familie aus dem Hause Canigiani, kam bei der Vermählung der Princessin Anna Maria, Tochter Cosimo III., an den Churfürst von der Pfalz, Johann Wilhelm, nach Düsseldorf und von da nach München in die Pinakothek. Pass. No. 52. Gestochen von Hess 1804.

No. 2143. Die heilige Catharina von Alexandrien. Aus der Gallerie Aldobrandini in Rom. jetzt bei Hr. Will. Beckfort in Bath. Pass. 53. Gestochen von Boucher Desnoyers.

No. 2144. Die Grablegung Christi 1507. Pass. 54. Raffael malte dies Altarblatt im Auftrage der Atalante Baglioni für die Franciscanerkirche zu Perugia. Kam durch Verkauf an Papst Paul V. 1607 und so in die Gallerie Borghese. Gestochen von Joan Volpato.

Die Predella zu dieser Altartafel besteht aus den Bildern:

No. 2145. Lit. A. Glaube. Gestochen von Aug. Boucher Desnoyers.

No. 2145. Lit. B. Liebe. Gestochen von demselben.

No. 2145. Lit. C. Hoffnung. Gestochen von demselben.

Diese Bilder befinden sich in der Gallerie des Vatican zu Rom.

No. 2146. Madonna aus dem Hause Tempi. Pass. 56. Der König von Baiern kaufte dies Bild für 16000 Scudi. Gestochen von Aug. Boucher Desnoyers.

No. 2147. Madonna mit dem schlafenden Christus. Pass. 57.

Man findet viele Wiederholungen. Der Original-Carton in der Florentiner Academie. Gestochen von P. Bettelini.

No. 2148. Madonna des Lord Cowper 1508. Pass. 58. Gestochen von Antonio Perfetti.

No. 2149. Madonna aus dem Hause Colonna. Pass. 59. Kam durch Erbschaft aus dem Hause Salviati zu Florenz an die Colonna. Dann kam sie an die Herzogin Maria Colonna, Gemahlin des Duca Giulio Santi della Rovere und wurde von dem König Friedr. Wilhelm für das Museum in Berlin erkauft. Gestochen von Masquelier.

No. 2150. *La belle Jardinière.* Pass. 60. Es ward dies Gemälde von Ridolfo Ghirlandajo vollendet und befindet sich im Museum zu Paris. Gestochen von A. Desnoyers.

No. 2151. Maria mit den beiden Kindern.

Es giebt mehrere untermalte Wiederholungen; wohl die schönste in der Gallerie des Fürsten Esterhazy in Wien, nach welcher es Gustav Leybold gestochen. Pass. 63.

Es folgen bei Passavant nun die Malereien, welche Raffael im Auftrage des Papstes Julius II. im Vatican unternahm. Da diese Frescogemälde, welche von Raffael und seinen Schülern ausgeführt wurden, ein Ganzes ausmachen, so sind sie in der Mappe XVIII zusammengelegt worden und hier nur die Staffeleibilder aufgezeichnet und in dieser Mappe zu finden.

Es umfasst dieser Zeitraum die Jahre von 1508—1513.

No. 2152. Raffael's Geliebte. Pass. 87. Das Original im Palast Barberini. Gestochen von Pietro Fontana.

No. 2153. Madonna aus dem Hause Alba. Pass. 89. Vormals befand sich dies Bild in der Olivetanerkirche zu Nocera im Neapolitanischen. Der Vicekönig Marchese del Carpio kaufte es für 1000 Scudi. Nachmals in der Gallerie des Herzogs Alba zu Madrid. Es kam an einen Arzt. Der Arzt verkaufte es an den Dänischen Gesandten Grafen von Burcke. Dieser verkaufte das Gemälde in London für 4000 Pfund an W. G. Coesvelt und es kam mit dessen Gemäldesammlung an den Kaiser Nicolaus im Jahre 1836 nach Petersburg. Gestochen von A. B. Desnoyers. Prächtiger Druck *à lettre grise et à le cachet.*

No. 2154. Die Jungfrau mit dem Diadem. Pass. 91. Im Museum zu Paris. Gestochen von A. B. Desnoyers; unter der Benennung *La vierge au linge* bekannt.

No. 2155. Madonna di Folingo. Pass. No. 92. Dies Bild wurde für den Secretair des Papstes, Sigismondi Conti, gemalt. Es befand sich auf dem Altar der Kirche Ara Coeli in Rom. Dann in der Kirche der heiligen Anna des Klosters delle Contesse. Die Franzosen entführten dies Bild 1798 nach Paris, von wo es 1815 nach Rom zurückkehrte und sich in der Gallerie des Vatican befindet. Gestochen von A. B. Desnoyers.

No. 2156. Der Prophet Jesaias. Pass. 93. Dies Frescogemälde befindet sich in S. Agostino zu Rom und wurde von Raffael im Auftrage Janus Corycius Lucumburgensis, der bürgerlicher Stadtrichter unter Leo X. war, gemalt. Gestochen von Joseph Cerade Mediolanensis 1789.

No. 2157. Frauenportrait in der Tribüne zu Florenz. Pass. 95.

In dem grünen Grunde steht die Jahrzahl 1512. Man ist ungewiss, wen dies schöne Bild vorstellt, und ebenso ungewiss ist es, ob solches ein Werk Raffael's sey. Missirini, welcher glaubt, dass dies Bildniss die Vittoria Colonna vorstelle und von Sebastiano del Piombo gemalt sey, widerlegt Passavant gründlich. Die Art, wie es gemalt und die Auffassung des Gegenstandes gleicht dem Styl des Giorgione unleugbar. Passavant, der sich auf die Jahrzahl 1512 verlässt, widerlegt daraus auch diese Vermuthung, da Giorgione 1511 starb. Die Jahrzahl scheint allerdings darum ursprünglich zu seyn, weil solche mit Gold aufgetragen und ebenso auch andre Verzierungen in diesem Bilde, ja selbst die Lichter in den Haaren, mit Gold gehöhet sind. Allein auch dieser Beweis ist nicht hinreichend, denn wenn man dem Bilde irrig eine spätere Jahrzahl hinzufügte, so konnte man solche auch mit Gold auftragen und fand dazu durch die goldenen Lichter eine naheliegende Veranlassung. Der Grund aber, warum man dies Bild dem Raffael zuschreiben wollte, war der, dass es das Portrait der Geliebten des Raffael vorstellen sollte, welcher es aber gar nicht gleicht. Die schöne Bäckerin hat weit strengere Formen und ist eine ächte Römerin, indess diese reizende Frau eine Venezianerin zu seyn scheint. Jedoch ist die Auffassungsweise und die malerische Behandlung kein umumstösslicher Beweis, dass dies Bild nur von Giorgione gemalt seyn könne, denn eben darum war Raffael der grösste Maler, weil nicht ein Styl und eine Manier ihm anhing, sondern sein Geist so in die Idee des Gegenstandes eindrang, dass jedes Bild von seiner Hand eine eigene Schöpfung, völlig übereinstimmende Erscheinung, ja Verwirklichung der Idee ist. Wir haben daher keinen

zureichenden Grund, dieses höchste Meisterwerk der Malerei, diese Zauberei des Colorits dem Raffael abzusprechen. Passavant vermuthet, dass es eine berühmte Improvisatrice darstellt, welche vielleicht Beatrice aus Ferrara genannt wurde, aber nicht die Fürstin Beatrice d'Este war, welche Raffael nicht gekannt hat.

Gestochen von R. Morghen. Exemplar vor der Schrift und mit unvollendetem Arm und Brust. Höchst selten.

No. 2158. Portrait des Bindo Altoviti. Pass. No. 96. Eine missverstandene Stelle aus Vasari gab Veranlassung, dieses Bildniss für das des Raffael selbst zu halten. Das Gemälde befindet sich jetzt in der Pinakothek zu München. Gestochen von Raf. Morghen.

No. 2159. Madonna der Gallerie Bridgewater. Dies Gemälde ging aus der Sammlung de Seigneley in die Gallerie Orleans über und kam sodann an den Herzog von Bridgewater. Nachmals kam dieses Bild in die Gallerie des Marquis Stafford. Jetzt besitzt diese Sammlung Lord Francis Egerton, der zweite Sohn des Marquis Stafford.

Mit verändertem Hintergrund, in welchem eine Aussicht durch ein Fenster zu sehen und ein Stück Vorhang angebracht ist, ward dieses Bild von Boulanger, de Poilly ex. C. P. R. gestochen.

No. 2160. Dasselbe Bild, gestochen von Faustino Anderloni 1824.

No. 2161. Die heilige Familie in Neapel. Pass. No. 99. Raffael malte diese heilige Familie für Leonello da Carpi Signore da Meldola. Dies Bild kam in die Gallerie Farnese nach Parma und durch Erbschaft zuletzt nach Neapel und befindet sich jetzt daselbst ai Studii. Gestochen von Car. Guis. Longhi 1827. Exemplar *à lettres grises* auf Seidenpapier.

No. 2162. Madonna del pesce. Pass. 100. Es sind viele Auslegungen dieses Bildes gegeben worden, wovon die wahrscheinlichste wohl folgende ist. Der heilige Hieronymus nahm das Buch Tobias unter die canonischen auf und dies ist so ausgedrückt, dass Christus sich gnädig nach dem kleinen Tobias hinwendet und die eine Hand in ein offenes Buch legt, welches der heilige Hieronymus hält, gleichsam die Stelle unter den heiligen Büchern bezeichnend, welche das Buch des Tobias einnehmen soll. Raffael malte diese Altartafel für die Kirche S. Domenico in Neapel. Auch diese Stelle hat zu Missverständnissen Veranlassung gegeben. Die Worte: *fece a Napoli* sind nicht so zu verstehen, als wenn Raffael dies Bild in Neapel gemalt hätte, wo er niemals war, wie Passavant vollständig beweist. König Phi-

lipp IV. von Spanien kaufte dies Bild von den Neapolitanern und so kam es in den Escoreal. Gestochen von Ferd. Lignon 1822. Jetzt im Museum zu Madrid.

Hier folgen wieder die Frescogemälde, welche Raffael unter der Regierung Julius II. malte. Des Zusammenhangs in der Zeitfolge wegen wollen wir sie hier in der Kürze angeben; die Stiche sind in der darauffolgenden Mappe beisammen zu finden.

Das Zimmer della Segnatura im Vatican. (1508—1511.)

Die Theologie (Offenbarung) Wandgemälde. Der Parnass (Poesie). Die Schule von Athen (Wissenschaft). Die Tugenden: Weisheit, Stärke, Mässigung. Kleine Bilder: Kaiser Justinian übergiebt die Pandekten; Gregor IX. giebt die Decretalen. Runde Bilder: Die Theologie, die Poesie, die Philosophie und die Jurisprudenz. Ferner: Der Sündenfall, Apollo's Urtheil über Marsyas, die Betrachtung der Gestirne, das Urtheil Salomons, Alexander der Grosse, Kaiser Augustus. Kleine Bilder in den Fensterbrüstungen und die Bilder in der Sockel.

Zimmer des Heliodor. 1512—1514.

Gott erscheint dem Noah. Das Opfer Abrahams. Gott im feurigen Busch. Jakob sieht im Traum die Himmelsleiter. Wandgemälde: Heliodor aus dem Tempel getrieben. Die Messe von Bolsena. Der Heereszug des Attila. Die Befreiung des Apostels Petrus. Sockelbilder und Bilder in den Fensterbrüstungen.

Gemälde Raffael's unter Leo X. in Rom ausgeführt.

Die Propheten und die Sibyllen. Frescogemälde in S. Maria della Pace in Rom. Die erste Capelle rechts in dieser Kirche liess Agostino Chigi von Raffael ausmalen.

No. 2162. Gruppe der Sibyllen. Pass. No. 112. p. 166. Es ist keinem Zweifel unterworfen, dass Raffael zwar die Cartons zu diesen Malereien entwarf, Timoteo Viti aber solche ausführte. Gestochen von Joh. Volpato 1772.

No. 2164. Dasselbe Bild, gestochen von M. F. Dien. Prachtvoller Stich und Druck vor aller Schrift.

Passavant ist jedoch überzeugt, dass die Sibyllen Raffael selbst gemalt hat, aber nicht die Propheten.

No. 2165. Galathea. Pass. 113. Frescogemälde in der Farnesina zu Rom. Dieses schöne Gartenhaus liess Agostino Chigi durch den Baumeister Baldasare Peruzzi erbauen. Es wurde dies Garten-

haus zur Tilgung von Schulden 1580 subhastirt und von dem Cardinal Alessandro Farnese erstanden. Mit der Französischen Erbschaft kam es an Neapel. Baldasare Peruzzi hat in diesem Gebäude mehrere Zimmer, auch die Decke in dem Saale, wo sich die Galathea oder Venus des Meeres befindet, in Fresco gemalt. Gestochen von Nicolaus Dorigny 1693. Schöner alter Druck.

No. 2166. Die heilige Cäcilie. Pass. No. 117. Dies Bild wurde auf Bestellung des Cardinal Lorenzo Pucci gemalt. Die musikalischen Instrumente sind in diesem Bilde von Giovanni da Udine ausgeführt. Da Giovanni aber erst nach dem Tode seines Meisters Giorgione zu Raffael kam, so ist dies Bild nicht 1510, sondern später vollendet worden. Raffael sendete dies Bild mit einem Briefe an Francesco Francia nach Bologna und bat ihn, wenn bei dem Transport daran etwas beschädigt worden, solches auszubessern. Man sagt, dass Francia von der Schönheit dieses Gemäldes so ergriffen wurde, dass er bald, nachdem er es gesehen, vor Gram, dass ihn ein junger Künstler übertroffen, gestorben sey.

Das Gemälde wurde 1517 in der Capelle der heiligen Cäcilia in der Kirche S. Giovanni in Monte, unweit Bologna, aufgestellt. Die Franzosen brachten diese Altartafel 1798 nach Paris und von dort kam sie 1803 nach Bologna zurück. Gestochen von R. Strange 1771. Prachtvoller Druck.

Vergleiche den Stich von Marc-Antonio dieser Sammlung No. 1731.

No. 2167. Die Vision Hesekiels. Pass. 118. Raffael malte dies Bild für den Grafen Vincenzo Ercolani, der 1510 auf diese Arbeit 8 Ducaten vorausbezahlte. Gegenwärtig befindet sich dieses kleine Bild, welches nur 18″ 7‴ hoch und 13″ 6‴ breit ist, im Palaste Pitti zu Florenz.

Einige Schriftsteller behaupten, es gäbe in England eine Wiederholung von fast lebensgrossen Figuren, welches jedoch zu bezweifeln ist, da Passavant dies grössere Bild nicht unter den Copien anführt, wohl aber mehrere andere.

Gestochen von Jos. Longhi. Exemplar vor der Schrift. Aus freundschaftlichem Wohlwollen überliess mir Longhi selbst dieses schöne Exemplar, sowie auch das Sposalizio vor aller Schrift.

No. 2168. Dasselbe Bild. Gestochen von Eduard Eichens in derselben Grösse des Originals.

Passavant lässt hier der Zeit nach die Frescobilder im Vatican folgen, welche Raffael unter Leo X. nicht selbst malte, sondern nur dazu die Cartons entwarf. Die Gegenstände sind folgende: Der Schwur Leo's III.,

die Krönung Karls des Grossen, der Burgbrand, der Sieg über die Sarazenen und die Loggien des Vaticans. Siehe die folgende Mappe.

Die Raffael'schen Tapeten.

Raffael entwarf die Cartons zu den Tapeten 1514 und 1516 mit Hülfe des Francesco Penni und Giovanni da Udine. Diese Zeichnungen wurden nach Arras gesendet. Dort sind solche aus Seide, Wolle und Goldfäden gewirkt worden, unter der Aufsicht des Bernard von Orley und Michel Coxie. Letzterer war zwar nur 20 Jahr alt, allein dies ist kein Grund ihn für unfähig zu halten, Weber beaufsichtigen zu können. Diese Tapeten waren bestimmt, die unteren Räume der Capelle Sixtina zu bekleiden.

Die sieben Cartons befinden sich jetzt in dem Palast zu Hampton-Court und kamen dahin durch den König Karl I., der solche auf Anrathen des grossen Rubens kaufte. Die Kunstschätze des Königs wurden nach seiner Hinrichtung verkauft und Cromwell rettete dem Lande blos diese Cartons. Carl II. stand im Begriff diese Cartons zu verkaufen an Ludwig XIV., was jedoch der Schatzmeister, Graf Danby, verhinderte.

No. 2169. Die sieben Cartons, gestochen von Nicolaus Dorigny; unter dem Titel *Pinacotheca Hamptoniana* nebst einer Dedication an Georg I. London 1719. Vortreffliche Drucke. Dieses Exemplar befand sich im Nachlass der Angelica Kaufmann in Rom, von deren Erben ich es erkaufte.

Gegenstände:

Lit. A. Der wundervolle Fischzug. Pass. No. 304. Lit. B. Weide meine Schaafe. Pass. 305. Lit. C. Die Apostel Petrus und Johannes heilen einen Lahmen unter der Halle des Tempels. Pass. 306. Lit D. Der Tod des Ananias. Pass. No. 307. Lit. E. Elymas wird mit Blindheit geschlagen. Pass. 308. Lit. F. Paulus und Barnabas zu Lystra. Pass. 309. Lit. G. Die Predigt Pauli in Athen. Pass. 310.

Die Blätter waren in der Mitte zusammen gebrochen und sind darum aufgezogen worden. Das Papier ist etwas vergelbt, was einen schönen Farbenton giebt. Einige Blätter haben am Rande Flecken, wären jedoch leicht zu reinigen.

No. 2170. *St. Paul et St. Barnabé.* G. Audran Lugd. sc. Schöner Druck.

No. 2171. *Dixit Petrus, Anania etc.* G. Audran. Schöner Druck.

No. 2172. Der Fischzug. Holzschnitt von Andreas Andreani. Zweiter Druck.

No. 2173. Petrus und Ananias. Holzschnitt von Hugo da Carpi. Zweiter Druck.

Tapeten.

No. 2174. Lit. A. und Lit. B. Der Kindermord. Pass. 203. Beides Scenen aus dem Kindermord von Maler M. A. Corneille radirt, jedoch ohne Namen des Stechers. Der Verleger ist N. Billy a Roma.

No. 2175. Die Anbetung der Hirten. Pass. 204. Gestochen von Petrus Sanctus Bartolus. Grosses seltenes Blatt in einem vortrefflichen Drucke.

In der Dresdner Gallerie ist ein Bild mit etwas veränderter Landschaft nach dieser Tapete, M. R. 1509. Wahrscheinlich von einem Niederländer gemalt und mehr hoch als breit. Die Jahreszahl ist zweifelhaft.

No. 2176. Die Ausgiessung des heiligen Geistes. Pass. 212. Hier. Corottoni inc.

No. 2177. Venus zieht sich einen Dorn aus dem Fusse. Pass. 218. Nach Passavant befand sich dieser Gegenstand in dem Badezimmer des Cardinals da Bibiena in Fresco gemalt. Der Cardinal wohnte im Vatican und das Badezimmer ist über den Logen. Das Frescobild ist verschwunden, allein es finden sich mehrere Copien in Oel darnach. Eins der schönsten Gemälde dieser Art soll sich zu Mannheim befinden. *Gravé par Pierre Audouin.* Exemplar vor der Schrift.

Bei Passavant folgen hier die Logen, welche in der nächsten Mappe bei den Frescogemälden zu finden sind.

Sodann beschreibt Passavant die Villa Raffaele. Die Frescogemälde finden sich, von Giov. Volpato gestochen, in der *Schola Italiana*; siehe diese Sammlung.

No. 2178. Raffael's Villa. Frenzel sc. Landschaftliche Ansicht der Villa und ihrer Umgebungen nach einer Zeichnung von Amsler.

No. 2179. *Madonna della Sedia.* Pass. 226. Wenn es gemalt wurde ist ungewiss. Es befand sich schon 1569 in dem Verzeichniss über die Gemälde in der Tribüne. Gestochen von R. Morghen. Erster Abdruck mit der Adr. von Nicolo Pagni. Prächtiger Abdruck.

No. 2180. Die Kreuztragung. Pass. 228. *Lo Spasimo di Sicilia.* Gemalt zwischen 1516 und 1518 für die Olivetanerkirche S. Maria dello Spasimo zu Palermo. Der König Philipp IV. kaufte dies Bild von den Olivetanern für eine jährliche Rente von 1000 Scudi und liess es auf einem kleinen Schiffe heimlich aus Palermo hinwegführen. Ein Sturm verschlug das Schiff an die Küste von Genua und die Genuesen behaupteten ihr Strandrecht, so dass dies Bild für eine grosse

Summe vom König zurückgekauft werden musste. Nachdem es einige Zeit in Paris gewesen, kehrte dies Meisterwerk nach Spanien zurück, wo es sich jetzt im Museum zu Madrid befindet. Gestochen von Fernando Selma. 1808.

No. 2181. Die Heimsuchung. Pass. 229. Siehe in der *Suite d'études calquées et dessinées d'après cinq Tableaux de Raphael par le Chev. de Bonnemaison.* No. 2204 dieser Sammlung.

No. 2181. Lit. A. Die heilige Familie, die Perle genannt. Siehe ebendaselbst No. 2204.

No. 2181. Lit. B. Die Heimsuchung. Pass. 229. Es stellt den Besuch der Jungfrau Maria bei Elisabeth vor. Dass man im Hintergrunde die Taufe Christi sieht, ist eine Anspielung auf den Namen des Bestellers des Bildes, Giovan-Battista Branconio, päpstlichen Kammerherrn. Der König Philipp IV. von Spanien kaufte dies Gemälde 1665 und es befindet sich jetzt in Madrid. Gestochen von B. Desnoyers. Exemplar ohne die Jahrzahl 1824.

No. 2181. Lit. C. Die heilige Familie, die Perle genannt. Pass. 231. Mit der Gemäldesammlung des Herzogs von Mantua, welche König Karl I. kaufte, kam dies Bild nach England. Nach der Hinrichtung des Königs kaufte dies Bild König Philipp IV. von Spanien mit mehreren andern, und als er es sah, rief er aus: das ist die Perle. Gestochen von Lecomte. Vor aller Schrift, auf chinesisches Papier.

No. 2181. Lit. D. Madonna mit Christus und Johannes. Gestochen von F. Forster 1847. Vor der Schrift. 109. Abdruck.

No. 2182. Der Erzengel Michael. Pass. 232. Gemalt für den König von Frankreich, Franz I. (1517). Gestochen von Egid. Rousselet.

No. 2183. Derselbe Gegenstand, wovon das Bild im Museum. Gestochen von H. G. Chatillon.

No. 2184. Die grosse heilige Familie. Pass. 233. Höchst wahrscheinlich hat Raffael nur den Carton zu diesem Gemälde entworfen, welches von Giulio Romano gemalt wurde. Gestochen von G. Edelinck. Exemplar mit dem herausgeschlagenen Wappen. Siehe No. 1526, wo ein Exemplar vor dem Wappen.

No. 2185. Die heilige Margaretha. Pass. 234. Im Museum zu Paris. Passavant findet das Colorit des Bildes röthlich und dadurch bestätigt, dass Vasari sagt, Giulio Romano habe dies Bild nach einer Zeichnung von Raffael fast allein gemalt. Ich kann jedoch versichern, dass das Gemälde ein mehr grau-

liches, als röthliches Colorit hat. Sehr braunroth ist dagegen die heilige Margaretha, angeblich ebenfalls von Raffael, in dem Museum Belvedere zu Wien. Desnoyers Stich ist nach dem Gemälde des Pariser Museum.

No. 2186. Die kleine heilige Familie in Paris. Pass. 235. Das Gemälde gehörte dem Cardinal de Boissi, der von Leo X. 1519 als Legat nach Frankreich geschickt wurde. Nachmals kam es in den Besitz des Herzogs von Romanez, und zuletzt kaufte dies Bild Ludwig XIV. Gestochen von A. B. Desnoyers. Vor der Unterschrift: *la vierge au berceau.* Prachtvoller Druck.

No. 2187. Johanna von Aragonien. Pass. 236. Johanna war die Tochter Ferdinands von Aragonien, Herzogs von Montaldo und Enkelin des Königs von Neapel, Ferdinands I. Sie vermählte sich mit Ascanio Colonna von Tagliacozzo, Conestabile von Neapel. Ihre Schönheit ist von vielen Dichtern besungen, und selbst von einem Aesthetiker Agostino Nifo (Niphus) als Muster aufgestellt worden. Das Originalgemälde im Museum zu Paris. Gestochen von Jacques Chereau. Exemplar vor aller Schrift, sehr schön, doch mit wenig Papierrand.

No. 2188. Leo X. (geb. 1475, gest. 1521), umgeben von den Cardinälen Giulio da Medici und Lodovico de Rossi. Das Original im Palast Pitti. Pass. 237. Gestochen von F. Lignon. Exemplar vor der Schrift.

No. 2189. Dasselbe Gemälde. No. 237. Gestochen von Samueli Jesi. Exemplar vor der Schrift.

No. 2190. Portrait des Violinspielers. 1518. Pass. 238. Man vermuthet, dass dies Bildniss den Improvisator Andrea Marone vorstellt. Das Original befindet sich in der Gallerie Sciarra Colonna zu Rom. Gestochen von Giacomo Felsing à Darmstadt. Exemplar vor unausgefüllter Schrift.

No. 2191. *Madonna di San Sisto.* Pass. 240.

Es genügt hier eine Andeutung der Idee, welche uns in diesem Bilde verwirklicht entgegen tritt; ich habe sie in meinen Vorträgen über Aesthetik bereits ausführlich entwickelt. Raffael legte die Idee „Menschheit" in ihren höchsten und zartesten Modificationen dar. Würde, Anmuth und Kindlichkeit, die als specifische Eigenschaften unter Barbara, Sixtus und die geflügelten Kinder vertheilt sind, vereinen sich, aufs Höchste gesteigert, in der Gruppe der Mutter und ihres göttlichen Sohnes, der wundervoll keinem Lebensalter angehört, welcher der ewige Mensch, die Idee der Menschheit, in leiblicher Erscheinung ist. Es ist undenkbar, dass dies hohe Meisterwerk jemals bestimmt gewesen sey, als Drapellone

zu dienen, denn wie unpassend wäre es gewesen, zu einem solchen Zweck, eine Vision so darzustellen, als sähe man sie zwischen den zurückgezogenen Vorhängen eines offenen Fensters. Eine Processionsfahne und ein Fenster mit seinen unbeweglichen Bestandtheilen, der steinernen Brustlehne und dem festen Vorhangsstabe sind zu widersprechende Dinge, als dass man daran glauben könnte, Raffael habe auf einen so widersinnigen Einfall kommen können. Auch wäre dies sehr grosse, auf stark grundirte Leinwand gemalte Bild zu schwer gewesen, um es an einem Stabe als Fahne zu tragen. Dass dies Bild unter allen Werken Raffael's am entschlossensten und freiesten behandelt ist, beweist nur den durch Frescomalerei geübten Meister und von einer Idee begeisterten Künstler, aber nicht die Nachlässigkeit der Behandlung einer geringfügigen Aufgabe. Auch ist es unwahrscheinlich, dass ein Kloster oder eine Brüderschaft den grössten Künstler, der sich durch seine Werke im Vatican schon verewigt hatte, aufgefordert haben würde, eine Processionsfahne zu malen, die leicht bei dem ersten Gebrauche beschädigt, ja vielleicht zerstört werden konnte. Passavant sagt über die Wiederherstellung des Bildes durch Palmeroli Folgendes, ohne den Zustand gekannt zu haben, in welchem es sich früher befand: „Als dieser nun, nach italienischer Weise, etwas scharf beim Reinigen zu Werke ging, stellte man die Operation, noch ehe sie ganz vollendet war, ein, wodurch dem Bilde zwei Nachtheile erwuchsen: nämlich, dass es an einigen Theilen fleckig blieb, wie besonders am Kopfe des Christuskindes und an der Stirne der heiligen Barbara, oder dass andere Theile etwas angegriffen wurden, wie z. B. die Wange des heiligen Sixtus, das Gewand der Maria und die Engelknaben. Auch einige trübe Töne in den Schattentheilen zeigen eine ungeschickte Herstellung." Dass die Operation eingestellt und die Wiederherstellung des Bildes unvollkommen wurde, ist doch derer Schuld, welche die Operation unterbrachen.

Ueber den früheren Zustand des Bildes giebt das Zeugniss des Carlo Cesare Giovanni, abgedruckt in *Memoria originali italiane risguardanti le belle arti. Serie prima.* 1840. *Bologna* Nachricht:

Attesto jo infrascritto, come essendo dall' Ill. ed Ecc. Sig. Dott. Abate Giov. Batt. Biauconi stato condotto a Piacenza a fine di visitare la tavola di mano di Raffaelo d'Urbino, allora posta sull' altare maggiore nella Chiesa di S. Sisto, fu da me questa fatta levare dal suo luogo eminente, ed osservata ben da vicino, e buone pezza considerata, per vivirisare se ella fosse veramente originale, intatta, e transportabile. Al primo requisito affirmo, che ella è indubitamente di Raffaelo, della medesima qualità, che riferisce la storia, cive, cosa veramente rarissima e singolare. Al secondo aggiungo ch' ella è intatta di cotal maniera, che dal giorno in cuifo posta sovra il sudetto altare ne tempi

forse di Raffaelo medesimo, non è più stata toccata, nè converniči, nè con altro, e la scola vernice da ritoccare che adoprò Raffaelo, appare tuttora, nel corpo del Bambino Gesù ignudo, in certe macchie di alquanto rancido, che si scoprans da vicina, dove la vernice sodetta dovette restare alquanto crassa sotto il penello dello stesso Maestro per accidente. Dico di più essere il Quadro intatto ancore troppo, imperocchè a cagione di non essere mai stato ravvivato in duecento e più anni con un poco di buona vernice il colore si è inarridito, di modo che in certi panni, che son dipinti di colore di poco corpo vengono prodetto alcune scorzature, come nel panno azzurro della Vergine per la leggierezza dull' oltramare, nel panno rosso per l' esilità della lacca, nel piviale del S. Sisto pel giallo santo mischiato a giallo bragiato leggiero, ed in alcuni panni di simile qualità, tutto che le carni poi come quelle, che sonomiste can biacca, e colori di più corpo riesce conservatissimo come ancora nel campo per la ragione addotta, fuori solamente che nella portiera di sopra dipinta con terra verde mista e giallo santo, la quale non è scorzato parò, ma scuopre minute crepature. Alla terza condizione poi, si sia transportabile ho posto consideratione a tutte le maniere che possono riuscir sicure a transferirlo, e si riducono a procurar di riparare al passibile agl impulsi, che produce il moto così transversale come verticale, che è inevitabile, acciò chè la cassa vengo nella condottta bendifesa da tal pericolo, così nell' intrinseco, come nell' estrinseoo, avendo già pensato a serrarla in maniera più tenace, e sicura che conchiodi, ma senza colpi di martello.

Si sarebbe potuto, con rinfrescar prima la pittura a dovere, redintegrare diligentemente con stucchi coloriti quelle particelle, che sonò quà e là scorzate, e così ridurlo a segno di poter farne sicuramente un rotolo più comodamente transportabile, ma per non essere nè presente ne vicino chi debba e possa ciò comandare, o permettere, penso doversi pigliare temperamente di transferirlo in tutta l'espansione sua, servate però le cautele accennate nel modo più semplice e più sicuro. Posto chefu il quadro in terra osservai che nella parte superiore Raffaelo avera dipinto un ferro con anelli dà quali pendeva la portiera divisa in due. Non dovette piacere tal cosa a que' buoni vecchi che presero l'espediente di piegare alcune deta di dietro al telaro, raccorciando così la proporzione che riusciva più svelta. Esiste ancôra questo di più, chi si lascierà come si è trovato: pervenuto poi il quadro colà dove dovrà fermarsi postrà essere benissimo ristaurato, consultato prima diligentamente del modo con chi si dovrà, ocorrendo ancora a vista di qualunque siasi operatore; quando però il rigor della stagione anche influisse nelle cose materiali per cogion dell ambiente

estremamente freddo, non producesse qualche sinistro accidente in cosa inarridita da tanto tempo.

Jo Carlo Cesare Giovannini Pittore affirmo.

Das Original dieses Zeugnisses findet sich bei Gaetano Giordani in Bologna.

In sprachlicher Hinsicht hat man einen Anstoss daran genommen, dass Vasari dieses Bild eine tavola nennt, und ein gewisser Kunstkenner hat deshalb die Aechtheit unseres Bildes bezweifeln wollen, welches nicht auf Holz, sondern auf Leinwand gemalt ist. Auch Giovanni spricht von einer tavola, abgesehen von dem Stoff, aus welchem die Tafel besteht, denn dass solche aus Leinwand bestand, ergiebt sich gegen das Ende des Zeugnisses aus den Worten: *che presero l'espodiente di piegare alcune deta di dietro al talaro.*

Wir haben noch Folgendes hinzuzufügen: Dies Gemälde, welches bis zum Jahre 1827 keinen Firniss bekommen hatte, war so vertrocknet, dass es sich von der Leinwand abzublättern anfing und so eingeschlagen und beschmutzt, dass man das Einzelne mehr errathen musste, als sehen konnte. In Dresden herrschte eine abergläubische Furcht vor dem unschädlichen Mastixfirniss, aber man erlaubte den Copisten, welche meistens nur einzelne Köpfe copirten, solche mit Speichel einzureiben, ja der gegen Damen besonders gefällige Inspector Riedel rieb einzelne Theile des Bildes mit einem flüchtigen Oele ein, um es stellenweise auf kurze Zeit sichtbar zu machen. Ein übrigens sehr achtungswerther Künstler, der die Madonna copirte, war etwas unvorsichtig und stürzte mit seiner Staffelei in das Originalgemälde, wodurch das Gewand der heiligen Jungfrau zerrissen wurde. Hieraus erklären sich die Mängel, welche Passavant rügt.

Wenn man ein völlig vertrocknetes und abgestorbenes Gemälde auf diese Weise misshandelt, so muss es wohl fleckig und stellenweise verwaschen werden, ohne dass der daran Schuld ist, welcher das Bild zuletzt herstellen soll. Wird der Restaurateur nun noch mitten in der Operation unterbrochen, so kann man ihm um so weniger den Vorwurf einer ungeschickten Herstellung machen. Der Hauptzweck der Restauration, dem Bilde eine längere Dauer zu sichern, ist vollkommen durch die Rentoilage erreicht, und in dieser wichtigen Hinsicht die Restauration eine sehr geschickte zu nennen. Sehr oft hat das Rentoiliren die nachtheilige Wirkung, dass die Fäden der alten Leinwand durch die Feuchtigkeit anschwellen und der Grund sammt der Malerei sich mehr als zuvor abblättert; Palmeroli besass aber eine Geschicklichkeit im Rentoiliren, wie sie vielleicht kein anderer Restaurateur hat. In neuerer Zeit, wo man es versteht, Gemälde mit Leichtigkeit und Sicherheit von der alten Leinwand abzuziehen und auf neue aufzuziehen, ist es rathsamer,

letztere Operation vorzunehmen, als Gemälde zu rentoiliren, wenn man solches nicht so vortrefflich kann, wie Palmeroli.

Raffael malte dies Bild für die grauen Mönche in Piacenza, und August III., König von Polen, kaufte es für 11000 Zechinen, ein billiger Preis, da in neuerer Zeit kleine Bilder Raffael's mit mehr als 20000 Thaler bezahlt wurden.

Gestochen von F. Müller. Exemplar vor der Dedication.

Bei Passavant folgt die Fabel von Amor und Psyche, welche wir nicht von den Frescomalereien trennen wollen. Sodann die Capelle des päpstlichen Jagdschlosses La Magliana. Das Märtyrerthum der heiligen Felicitas ist von Marc-Anton gestochen, siehe No. 1736 dieser Sammlung.

No. 2192. Lit. A. Die Verklärung. Pass. 224. Der Cardinal Giulio da Medici, von Franz I. um 1515 zum Erzbischof von Narbonne ernannt, bestellte dies Bild bei Raffael. Das Gemälde war bei Raffael's Tode noch unvollendet, wurde aber von Giulio Romano ausgeführt, der dafür die volle Bezahlung von dem Cardinal erhielt. Das Bild kam aber in die Kirche S. Pietro in Montorio zu Rom und der Cardinal sendete statt der Verklärung Sebastian Piombo's Meisterwerk, die Auferweckung Lazari, nach Narbonne. 1797 kam die Verklärung nach Paris und kehrte von dort 1815 nach Rom zurück und befindet sich in der Sammlung des Vatican. Gestochen von Nic. Dorigny. Der Rand bis an den Stich abgeschnitten.

No. 2192. Lit. B. Dasselbe Bild. Gestochen von Rafael und Antonius Morghen.

No. 2193. *Madonna dell' Impannata.* Pass. 261. Das Bild erhielt den Namen, weil das Fenster im Hintergrunde des Bildes mit Leinwand, anstatt mit Glas, versehen ist. Dies Gemälde, an dessen Aechtheit gezweifelt wird, befindet sich im Palast Pitti zu Florenz. Gestochen von Emanuel Esquivel de Sotomayor.

No. 2194. *Madonna del passeggio.* Pass. 263. Dies Gemälde befindet sich bei Lord Stafford. Gestochen von Pietro Anderloni. Exemplar vor der Schrift.

No. 2195. Die Madonna mit den Candelabern. Pass. 264. Dies Gemälde befand sich im Besitz des Herzogs von Lucca. Gestochen von Carlo Pestrini.

No. 2196. Die Krönung der heiligen Jungfrau. *La Vierge couronnée par Jesus Christ. Peintre-Graveur par A. Bartsch,* Vol. 15. p. 189. No. 9. Gestochen von dem *Maitre au Dé.*

Eine grosse Untermalung in brauner Farbe, von ähnlicher Composition, befindet sich im Palast Pitti.

No. 2197. Die Kreuztragung. Bild aus einer Predella. Vormals in der Gallerie des Duc d'Orleans. Gestochen von Nicolas de Larmessin.

No. 2198. *Raphaelis Amicitia celeberrima La Fornarina.* Das Originalgemälde soll sich in einer Privatsammlung zu Verona befinden. Gestochen von Jac. Bernardi. Raph. Morghen direx.

No. 2199. *La belle jardiniere de Florence.* Ein bisher noch unbekanntes Gemälde des Raffael vom Jahre 1504. Gestochen von Boucher Desnoyers.

No. 2200. Lit. A. *Vierge à la rédemption.* Das Originalgemälde, von gleicher Grösse des Stichs, gehört dem Herrn Raph. Tosoni, Professor der Chemie, in Mailand. Gestochen von Ach. Martinet. Vor der Schrift.

No. 2200. Lit. B. St. Apollonia. *Le tableau original peint sur bois est au Musée Royal de Strasbourg.* Gestochen von J. Bein 1842. Siehe Quandt, Beobachtungen und Phantasien. Das Originalgemälde hat eine runde Form.

No. 2200. Lit. C. Madonnenbild des Grafen Schönborn in der Gallerie zu Pommersfelde. Blatt des Dürervereins. Gestochen vom Director Rendel. Pass. zweiter Theil No. 412. Passavant erkennt dies schöne Bild für kein Werk des Raffael an, hält es für ein Bild aus da Vinci's Schule und beruft sich auf das Kunstblatt vom 2. Novbr. 1820. Die kühle, grauliche Farbe und der leise röthliche Schimmer auf Wangen und Lippen machen, dass dies Bild für ein Gemälde aus der Leonardi'schen Schule gehalten wird. Wir sind aber überzeugt, dass dies Bild eine Untermalung von Raffael zu einem seiner schönsten Werke ist. Raffael hat mehrere seiner Bilder graulich untermalt, wozu das Gemälde im Hause Gregori zu Fuligno einen Beweis giebt. Aber welche Vollendung und Schönheit hat diese Untermalung! werden verwundert und zweifelnd die ausrufen, welche nicht im Stande sind, mit aller Mühe etwas Vollkommeneres hervorzubringen. Das Werk eines Meisters wie Raffael ist schon vollendet mit dem ersten Gedanken, und seine Untermalungen mit solcher Liebe und Seele, folglich auch Sorgfalt ohne Mühe, ausgeführt, dass die Uebermalung nicht Vervollkommung, sondern Entwickelung des Gedankens ist. Jedoch war dies Bild vielleicht einstmals vollendet. Eine verrätherische Stelle am Knie des Kindes, wo ein Rest

wärmerer Farbe zu sehen ist, lässt mich vermuthen, dass das Bild bis auf die Untermalung abgescheuert wurde. Dass es in der Composition den Geist Raffael's verkündet, wird Jeder eingestehen, der Raffael kennt; wir erkennen darin das Urbild zu der Madonna mit der Nelke, die in Raffael's Schule in immer andern Modificationen wiederholt wurde.

No. 2201. Die Fabel von Amor und Psyche. Frescogemälde in der Farnesina zu Rom. Pass. 241. Siehe No. 2165 der Sammlung. Lit. A. Titelblatt. *Psyches et Amoris nuptiae etc. a Nicolao Dorigny ad similitudinem delineata et incisa.* Das Titelblatt hat einen gelben Fleck, die andern Blätter sind sehr gut gehalten. — Lit. B. *Deorum Concilium.* Grosses Deckenstück. — Lit. C. *Cupidinis et Psyches nuptialis coena.* Grosses Deckenstück. — Lit. D bis Lit. L. Bilder aus der Fabel der Psyche in den Winkeln des Gewölbes.

No. 2202. *Raphaelis Sancty Urbinatis Planetarium opere elaboratum Romae in sacello Chisiorum Templi B. V. mariae de Popolo.* Nic. Dorigny. 8 Blatt mit dem Titel. Diese Mosaikarbeiten bestehen blos aus gefärbtem Stucco, was Scaliola genannt wird, und sind nach Zeichnungen von Raffael ausgeführt.

No. 2203. Kindermord nach einer Zeichnung von Raffael, welche Marc-Antonio gestochen, copirt von Buscheweyh, ohne den Namen des Stechers.

No. 2204. *Suite d'études calquées et dessinées d'après cinq tableaux de Raffael. F. Bonnemaison.* In rothem Einband. Dieses schöne Werk enthält folgende Bilder in Umrissen und die Köpfe aus den Gemälden in gleicher Grösse der Originale, sowie auch einige Hände und Füsse in Kreidemanier: *La Visitation; Sainte famille, dite la perle; Sainte famille par Jules Romain; La Vierge et Tobie; Le portement de croix.*

Mappe XVIII.*)

Die Frescogemälde im Vatican, welche theils von Raffael selbst, theils nach seinen Zeichnungen von seinen Schülern ausgeführt wurden.

Gemälde Raffael's unter Julius II. in Rom ausgeführt, vom Jahre 1508—1513. Siehe Passavant II. Th. p. 94.

Gemälde im Zimmer della Segnatura.

Dieses Zimmer, in welchem der Papst die wichtigsten Angelegenheiten der Kirche und des Staates vollzog, schmückte Raffael mit Bildern, welche die menschliche Erkenntniss darstellen.

Aus diesem Standpunkte betrachtet, müssen wir das Wandgemälde, dem Eingange gegenüber, die Offenbarung nennen, welches gewöhnlich die *Disputa di S. Sacramento* heisst, und von Passavant, schon der Idee sich annähernd, die Theologie genannt wird.

Es liegt in diesem Bilde die Idee der Erkenntniss des Göttlichen durch göttliche Offenbarung. Ohne Zweifel hat Raffael diese Idee in dieses Bild gelegt und seine gelehrten Freunde mögen ihm die Namen

---

*) Sehr oft hat man die Werke der berühmten Maler nach unbedeutenden Nebendingen benannt, um die Gemälde, welche denselben Gegenstand vorstellen, von einander zu unterscheiden, wie z. B. die Madonna bei der Wiege, die Madonna mit dem Fische, die Madonna mit dem Stieglitz u. s. w. Solche zufällige Merkmale aufzusuchen, um die Bilder unterscheidend zu benennen, war aber bei den Wandgemälden des Raffael im Vatican nicht nöthig, weil keine Wiederholungen eines Gegenstandes stattfinden. Man möchte beinahe vermuthen, dass man hinter den Benennungen dieser Bilder den tiefphilosophischen Sinn, welcher darin liegt, verbergen wollte, oder ihn nicht erkannte, wie denn die meisten Menschen nicht durch den Stoff zum Geiste eindringen können und sich blos an das Factische halten und in einem Bilde nichts als den materiellen Gegenstand sehen. Wenn aber auch nicht gelehrte Freunde dem hohen Künstler Raffael zu seinen Malereien im Vatican Ideen lieferten, wie Passavant (1. Theil p. 157) behauptet, weil Balthasar-Castillione und Pietro Bembo nicht in Rom anwesend waren, als Raffael dahin kam, so konnte er doch gelehrte Männer über geschichtliche Angaben befragen. Ideen braucht ein Künstler, wie Raffael, ohnehin nicht von Philosophen zu borgen, denn das productive Denken des Künstlers ist ja schon ein Erschaffen bildlicher Ideen. Der Unterschied zwischen Philosoph und Künstler ist überhaupt kein anderer, als dass dieser eine Idee in einer ihrer Daseinsformen auffasst, der Philosoph aber die Idee in ihrer urbildlichen Allgemeinheit denkt, in der sie allen Formen der Sphäre ihres Daseins angehört. Nach solchen historischen Notizen, welche Raffael wohl erfragen konnte, sind seine Malereien wahrscheinlich von den gelehrten Rathgebern benannt worden, ohne die tiefliegende, die Geschichte geistig durchdringende Idee auch nur zu ahnen. Da uns aber an den Ideen mehr gelegen ist, als an dem Geschichtlichen und den historischen Auslegungen, so werden wir diese Bilder anders benennen müssen, die herkömmlichen Benennungen aber mit anführen.

der Theologen angegeben haben, mit welchen er den Raum bevölkerte, die wir in ernster Nachforschung, ja einige sogar im Gespräche erblicken, indess von der Gottheit ein Lichtstrahl ausgeht, der auf den Altar fällt.

No. 2205. Die *Disputa*. Pass. 65. Joannes Volpato sculps. Nebst dem Erklärungsblatt.

Die sogenannte Schule von Athen ist das Gegenbild zu der Offenbarung und sollte daher die Vernunfterkenntniss genannt werden, wobei sich allerdings sehr viele Beschauer nichts würden denken können. Wenn man die Schule von Athen wenigstens die Philosophie genannt hätte, so wäre man doch der Idee Raffael's schon näher gekommen. Die Offenbarung ist ein in sich selbst Darlegen des Göttlichen in der Transsubstantiation, eine unmittelbare göttliche Mittheilung. Allerdings muss man den Künstler so verstehen, wie er die Idee von dem damaligen theologischen Standpunkte gedacht hat. Die Philosophie ist ein Erkennen der Vernunft aus Vernunftgründen, ohne dass dem Menschengeiste eine Offenbarung zu Hülfe kommt. Raffael hat diese Idee in der Versammlung der alten Weltweisen dargestellt. Die Philosophie hat Raffael wohl nicht blos auf Athen beschränken wollen, wie man aus dem Gebäude schliessen kann, in welchem die Weisen versammelt sind, denn solches ist ganz und gar nicht im griechischen Style ausgeführt. Ebenso wenig hat Raffael diese philosophische Erkenntnissweise auf einen abgegrenzten Zeitraum beschränkt, da er hier sogar einige seiner Zeitgenossen unter den Philosophen auftreten lässt. Auch giebt sich Raffael's philosophischer Geist dadurch zu erkennen, dass wir unter den Weisen auch Künstler finden, denn wenn es die Hauptaufgaben der alten Weltweisheit bis zu Raffaels Zeit waren, zu finden, was wahr, gut und schön und überhaupt Erkenntniss sey, so gehören die Künstler auch zu den Erkennenden und also zu den Weisen, denn sie erkennen das Wahre und Gute im Schönen, wie nur umgekehrt die Philosophen das Schöne im Wahren und Guten erkennen. Schelling nennt daher die Kunst sehr richtig: die werkthätige Wissenschaft. So ist denn dem Künstler sinnliche Wahrnehmung auch Erkenntniss, und dem Philosophen Zurückführung des Wahrnehmbaren auf Vernunftgesetze Erkenntniss. Dieser Versammlungsort ist daher das Heiligthum der Minerva und des Apollo, deren Bilder man sieht. Der denkende Beschauer wird noch im Einzelnen viele tiefe Beziehungen auffinden und es mag hier an diesen allgemeinen Andeutungen genügen.

No. 2206. Die Schule von Athen. Pass. No. 67. Joannes Volpato sculps. Nebst dem Erklärungsblatt.

Nach dem, was wir so eben über die Philosophie gesagt haben, ist es hinreichend gerechtfertigt, dass in dem Saal der Erkenntniss der Parnass aufgenommen wurde. Apollo hat hier zunächst die Dichter um

sich versammelt. Die Poesie ist begeisterte Erkenntniss des Wahren und Schönen, zunächst im menschlichen Gemüthe.

No. 2207.- Der Parnass. Pass. 66. Joannes Volpato sculps. Dies Gemälde befindet sich über einem Fenster der Sala della Segnatura.

Die drei allegorischen Figuren. Pass. No. 68.

Passavant erklärt diese Figuren für die Vorsicht, die Stärke und die Mässigung. Wir möchten dies Bild nach der Idee, welche Raffael gewiss damit verbunden hat, die Tugend nennen.

Es dürfte Manchem nicht sogleich einleuchten, wie Tugend Erkenntniss sey. Wir müssen daher an das Gespräch erinnern, in welchem die Frage aufgeworfen wird, ob Tugend gelehrt werden könne. Anfangs beweist Sokrates, dass die Tugend nicht gelehrt werden kann, und treibt seinen Gegner in die Enge, der Tugend lehren will. Sodann aber beweist Sokrates wieder, dass man erkennen könne, was die Tugend ist, und da Tugend Erkenntniss des Besten, also das unter allen Umständen Gute und Angenehme ist, so lässt sich lehren, was Tugend sey, und so beweist Sokrates, was er widerlegt hat. Die Ironie beruht darauf, dass Tugend in praktischer und abstracter Hinsicht betrachtet wird. Es ist gewiss vergebens, dadurch Jemand tugendhaft machen zu wollen, dass man ihm lehrt, was Tugend sey. Keine Ethik, keine Theorie der Moral hat jemals einen Menschen tugendhaft gemacht, sonst müssten die Sittenlehrer die vortrefflichsten Menschen seyn, und es bleibt immer ein grosser Unterschied zwischen dem Wissen, was recht ist, und dem Ausüben des Rechten. Insofern hat Plato Recht, wenn er den Sokrates beweisen lässt, dass die Tugend nicht gelehrt werden kann. Allein es lässt sich wohl erkennen und also sagen, folglich lehren, was Tugend ist, also eine Definition von der Tugend geben; dann aber hat man nur eine abstracte Idee, eine blosse Erkenntniss der Tugend. Das Wissen des Guten ist zwar noch nicht ein Ausüben des Guten und tugendhaftes Handeln, aber doch eine Erkenntniss, und die Idee Tugend als solche ist in dem Saale der Erkenntniss an ihrem Orte. Raffael hat also in vier Bildern gleichsam die vier Himmelsgegenden der Erkenntniss: Offenbarung des Göttlichen, Vernunfterkenntniss und als Unterabtheilungen Erkenntniss des Schönen und Erkenntniss der Tugend, uns vor Augen gestellt.

Die Mittelfigur stellt die Erkenntniss überhaupt vor, mit dem Doppelhaupt des Janus, dem Schauen in die Vergangenheit und dem Schauen des Gegenwärtigen. Durch den Genius, der ihr den Spiegel vorhält, wird sie insbesondere zur Selbsterkenntniss und wir werden dadurch an den Zuruf der alten Weltweisen erinnert: Kenne dich selber! — Das

Sich-selbst-erkennen führt zur Wahrheit, es entwickelt sich hieraus wieder ein verwandter Begriff, denn das Wahre ist auch das Gute, wie das Schöne. Hier ist es das Erkennen des wahren Guten.

Fast in allen Sprachen bezeichnet ein Wort Kraft und Tugend z. B. *Virtus*, und im Deutschen sind Kraft und Tüchtigkeit eines Stammes. In praktischer Bedeutung ist Tugend nichts Anderes als Kraft, die richtig angewendet wird. Plato beweist in mehr als einem Gespräche, dass die Besonnenheit zur Tugend wie zur Weisheit gehört; sie ist es, welche die Kraft lenkt. Hierauf bezieht sich die Figur mit dem Zügel, welche solchen nach der Seite der Kraft hinhält. Wir möchten daher diese schöne Figur nicht die Mässigung, sondern die Lenkerin der Kraft, die Besonnenheit, nennen. Fassen wir die Begriffe in einem Satze zusammen, wie die allegorischen Figuren eine Gruppe bilden, so würden wir sagen: Die mit Besonnenheit geleitete Kraft ist Tugend.

No. 2208. Die drei allegorischen Figuren. Raph. Morghen sculps. J. Volpato direx. Schöner Druck.

In Beziehung zu den vier Hauptbildern stehen folgende, runde Dekkenbilder:

No. 2209. Die Theologie. Pass. 71. Raph. Morghen sculps. J. Volpato direx.

No. 2210. Die Poesie. Pass. 72. Raph. Morghen sculps. J. Volpato direx.

No. 2211. Die Philosophie. Pass. 73. Raph. Morghen sculps. J. Volpato direx.

No. 2212. Die Jurisprudenz. Pass. 74.

Dieser Saal enthält noch mehrere Bilder, welche sich auf Erkenntniss des Göttlichen, Wahren, Schönen und Guten beziehen, wovon wir nur die Gegenstände aufführen, wonach es aber wohl keine Kupferstiche giebt: Kaiser Justinian übergiebt die Pandekten. Pass. 69. Gregor IX. übergiebt die Decretalen. Pass. 70.

No. 2213. Lit. A. Der Sündenfall. Pass. 75. Da der Baum, dessen Früchte verboten waren, der Baum der Erkenntniss heisst, so hat Raffael den Sündenfall unter die Darstellungen in diesem Saale aufgenommen. Fried. Müller del. et sculps. 1813.

No. 2213. Lit. B. Das Urtheil Salomons. Pass. 78. Gestochen von Anderloni. *Epreuve d'etiquette.* Auf einer Tafel, welche unter dem Bilde angebracht ist, steht in Lapidarschrift: *Date illi infantem vivum et nolite interficere eum. Raphael Santius in Aedibus Vaticanis.* Vor aller andern Schrift und selbst vor dem Namen des Stechers.

Ferner: Apollo's Urtheil über Marsyas. Pass. 76. Die Betrachtung der Gestirne. Pass. 77. Das Urtheil Salomons. Pass. 78. Alexander der Grosse verwahrt die Bücher Homer's im Sarkophag des Darius. Pass. 79.

Kaiser Augustus verhindert die Freunde Virgil's seine Aeneide zu verbrennen, wie der Dichter in seinem Testamente verordnet hatte. Pass. 80. Ausserdem befanden sich noch viele kleine Bilder, in einer Farbe gemalt, in der Socke und den Fensterbrüstungen.

Das Zimmer, welches nach dem Hauptbilde Heliodor genannt wird. Gemalt in den Jahren 1512—1514.

In den Darstellungen, die Raffael in dem zweiten Zimmer malte, offenbart sich die göttliche Macht unmittelbar dadurch, dass sie in die Begebenheiten der Geschichte eingreift.

Die Deckenstücke stellen vor: Gott erscheint dem Noah. Pass. 101. Das Opfer Abrahams. Pass. 102. Jakob sieht im Traume die Himmelsleiter. Pass. 103. Gott erscheint Moses im feurigen Busch. Pass. 104.

Hauptbild: Heliodor, der räuberisch in den Tempel zu Jerusalem eindrang, wird durch die himmlischen Kämpfer vertrieben. Dies Gemälde ist voll politischer Anspielungen auf die Begebenheiten damaliger Zeit. Die Hauptgruppe stellt den Papst Julius II. dar, der siegreich in den Tempel einzieht. Mit dem zu Boden geworfenen Heliodor sind die Feinde des Papstes gemeint. Pass. 105.

No. 2214. Attila's Heerzug. Gestochen von Joannes Volpato. Attila soll auf seinem Zuge vor Rom umgekehrt seyn, weil die Apostel Petrus und Paulus, mit Schwertern bewaffnet, ihm in der Luft schwebend erschienen. Leo I. zog Attila entgegen und in dem Gemälde ist dieser Papst unter dem Bilde Leo's X. dargestellt. In dem Attila will man den König von Frankreich, Ludwig XII., erkennen.

No. 2215. Attila. Pass. 107. Gestochen von J. Volpato.

No. 2216. Die Messe von Bolsena. Pass. 106. Durch das Wunder, dass während der Messe die Hostie blutete, wurde der von Zweifeln beunruhigte Priester in seinem Glauben gestärkt. Es offenbart sich also hier die göttliche Macht durch ein Wunder und besiegt den Zweifel, ohnstreitig den gefährlichsten Feind der Kirche. Gestochen von Raph. Morghen. J. Volpato direx. Eins der vorzüglichsten Blätter Morghen's und vortrefflicher Druck.

No. 2217. Die Befreiung des Apostels Petrus aus dem Gefängniss. Pass. 108. Auch durch dieses Ereigniss offenbart sich die göttliche Macht. Gestochen von J. Volpato.

Der Saal des Constantin.

An der malerischen Ausführung der Bilder in diesem Saale hat Raffael keinen Theil, denn erst nach seinem Tode wurde unter Clemens VII.

1523 die Arbeit wieder vorgenommen, während sie unter Hadrian's VI. Regierung geruht hatte.

No. 2218. Die Schlacht des Constantin gegen Maxentius bei der Ponte Molle unweit Rom, von Giulio Romano nach Raffael's Carton. Pass. 246. Gestochen von Antonio Banzo.

No. 2219. Dasselbe Bild. Gestochen von Pietro Aquila mit der Adresse de Rossi.

Stanza di torre Borgia.

Das dritte Zimmer, welches demjenigen folgt, in welchem Attila und Heliodor dargestellt sind.

Papst Leo X. wollte in diesem Zimmer Begebenheiten aus dem Leben zweier Päpste sehen, welche auch den Namen Leo führten. Das wichtigste unter den Bildern dieses Zimmers, in welchem Raffael selbst malte, ist der Burgbrand, der durch das Gebet Leo's IV. aufgehalten und verhindert wird, die Basiliken des heiligen Petrus zu ergreifen.

No. 2220. Der Burgbrand im Jahre 847. Pass. 123. Gestochen von J. Volpato. Siehe auch No. 1832 dieser Sammlung.

No. 2221. Der Reinigungseid Leo's III. Pass. 121. Gestochen von Aloysius Fabri.

No. 2222. Die Krönung Karls des Grossen. Pass. 122. Gestochen von Aloysius Fabri.

No. 2223. Der Sieg über die Sarazenen. Pass. 124. Gestochen von Aloysius Fabri.

No. 2224. Die Taufe Constantins. Gestochen von Vincentius Salandri.

No. 2225. Die Schenkung Roms. Gestochen von Aloysius Fabri.

No. 2226. Der Streit über das Abendmahl (die Offenbarung). Siehe No. 1931 dieser Sammlung. Gestochen von George Ghisi. P.-G. Vol. 15. p. 394. No. 23. Vortrefflicher Abdruck. Dies Blatt ist eins der grössten und seltensten von G. Ghisi.

No. 2227. *I Pilastri della Logge e le otto Stanze nel Vaticano, dipinte da Raffael Sanzio d'Urbino. Rappresentati in No. 2. Rami. Hyacinthus Maina inc.*

Mappe XIX.

Die Loggien des Vatican.

No. 2228. Das grosse und sehr geschätzte Werk über Raffael's Loggien besteht aus 14 Blättern, das Titelblatt mitgezählt.

welches mit der dritten und letzten Abtheilung erschien.
Die Drucke sind schön und die Blätter gut gehalten.

Die Logen sind eine, vormals offene, jetzt mit Fenstern verwahrte Galerie im Hofe des Vaticans. Zu den Malereien entwarf Raffael Skizzen, zu den grösseren Bildern zeichnete nach diesen Giulio Romano Cartons und Francesco Penni, Pellegrini da Modena, Bartolomeo da Bagnacavallo, Vincenzo da Geminiano, Polidoro da Caravaggio, Perino del Vaga, Gaudenzio Ferrari und Rafaelo del Colle führten die Bilder in Farben aus. Die Basreliefs in Stucco zu fertigen und insbesondere die Arabesken zu malen, trug Raffael dem vorzüglich in Verzierungen geschickten Giovanni da Udine auf. Man hat bewundert, welche Uebereinstimmung in der Ausführung dieser Malereien stattfindet, so dass man durchaus nicht die eigenthümlichen Manieren der einzelnen Künstler erkennt. Es war Raffael's überlegener Geist, der sie alle beherrschte, den alle liebten, verehrten, ihm folgten und nur so konnte ein so vollkommenes, harmonisches Ganze durchgeführt werden. Es vereinigten sich diese Künstler, wie treffliche Ripienisten zur Ausführung einer Symphonie.

A. Titelblatt mit schöner Einfassung. *Terza ed ultima Parte delle Logge di Raffaele nel Vaticano che contiene il compimento degli Ornamenti, et de bassirilievi antichi, esistenti nelle Logge medesime. Pubblicata in Roma L'anno MDCCLXXVII.*
B. *Loggie di Raphaelo nel Vaticano.* Perspectivische Ansicht. Gestochen von J. Volpato.
C. *Spaccato per il lungo del secondo piano della Loggia.* Gestochen von Joan Ottaviani.
D. Thüre der Loge. J. Ottaviani sculps.
E. Zweite Thüre. J. Ottaviani sculps. Die Thüren sind nach Zeichnungen des Raffael meisterhaft von Gian Barile in Holz geschnitzt.

Die Deckengemälde in den Kuppeln der Loge, genannt die Bibel des Raffael.

F. No. I. des Logenwerks. Gott trennt das Licht von der Finsterniss. Pass. 128. Man hat Raffael beschuldigt, er habe zu diesem Bilde das des Michel Angelo aus der Sixtinischen Kapelle benutzt. Plattner und Passavant vertheidigen ihn gegen die Beschuldigung, und mit Recht, denn zwei grosse Künstler müssen auf denselben bildlichen Gedanken kommen, wenn sie denselben Gegenstand darstellen, weil nur eine Darstellung eines und desselben Gedankens die richtige und entsprechende seyn kann. *Divisit Lucem a Tenebris.* Gestochen von J. Ottaviani.
G. No. II. *Concepit Heva, et peperit Cain fratremque ejus Abel.* Gestochen von J. Ottaviani.
H. No. III. *Dixit Deus ad Noë· Fac tibi arcam.* Gestochen von J. Ottaviani.
I. No. IV. *Apparuerunt ei tres viri et cucurrit Abraham de ostio Tabernaculi sui.* Gestochen von J. Ottaviani.
K. No. V. *Apparuit Isaac Dominus.* Gestochen von J. Ottaviani.

L. No. VI. *Vidit Jacob in somnis scalam.* Gestochen von J. Ottaviani.
M. No. VII. *Vidi consurgere maipulum meum.* Gestochen von J. Ottaviani.
N. No. VIII. *Pharaonis filia cum vidisset fiscellam in papyrione.* Gestochen von J. Ottaviani.
O. No. IX. *Descendit de monte Sinai.* Gestochen von J. Ottaviani.
P. No. X. *Arca Domini circuit Civitatem.* Gestochen von J. Ottaviani.
Q. No. XI. *Subacta Syria tulit David arma aurea et detulit ea in Jerusalem.* Gestochen von J. Ottaviani.
R. No. XII. *Ad Testem in judicio Naturam vocavit sapientis Salomon.* Gestochen von J. Ottaviani.
S. No. XIII. *Discumbentibus et edentibus Discipulis dixit Jesus Unus ex Vobis me proditurus est.*

Die nun folgenden Verzierungen, welche aus Malerei und Stucco bestehen und die Pfeiler der Logen schmücken, hat man die Arabesken des Raffael genannt, obwohl diese Benennung sehr unrichtig ist. Die Pfeilerverzierungen in den Logen gleichen denen in den römischen Bädern, aber ganz und gar nicht den geometrisch constructiven Mustern, die von den Arabern in gewirkten Zelttüchern angebracht und auf Wänden wiederholt wurden, um diesen das Ansehen von Teppichen zu geben. Die Arabesken sind ganz und gar geometrisch und wenn ja einige Blättern ähnliche Formen vorkommen, so versteckt sich dahinter nur eine regelmässige Figur oder Linienverschränkung, auf welche jene scheinbare Pflanzenbildung leicht zurückgeführt werden kann. Da das Sticken und Weben dem arabischen Muster seine Entstehung gab, so verräth es auch immer seinen mechanischen Ursprung durch eine geometrische Regelmässigkeit. Die antiken Verzierungen sind zwar in ihren beiden Hälften, wenn man sie in der Mitte theilt, symmetrisch, die rechte Seite spiegelt sich gleichsam in der linken, allein die Bildungen sind organisch und lebendig und von keinem geometrischen Gesetz vorgeschrieben, was nur todte Formen hervorbringen kann.

Die Raffael'schen Verzierungen unterscheiden sich jedoch noch von den römischen durch eine grosse Fülle und Mannigfaltigkeit der Bildungen. Die römische Verzierung entlehnt zwar aus der lebendigen Natur, besonders dem Pflanzenreiche, Bildungen, aber sie accommodirt sich nach den Anforderungen der Architectur, welche geschmückt werden soll, und die freie Naturbildung unterwirft sich einer Kunstregel, so dass man sagen möchte, in der römischen Verzierung suchen Regelmässigkeit und Phantasie, Verstand und Willkür, die lebendige Natur und die Architectur, eine Uebereinkunft zu treffen.

In der Raffael'schen Verzierung wird die Starrheit der Regelmässigkeit noch mehr aufgelöst, die Phantasie behauptet ihre Rechte, das malerische Princip siegt und nur der Symmetrie wird ein Einfluss auf An-

ordnung untergeordneter Theile zugestanden, in deren Bildung jedoch sich ein freies Spiel der Einbildungskraft geltend macht, welches nicht streng an Vorbilder aus der Natur gebunden ist.

Wegen dieser Willkür hat man auch diese phantastischen Verzierungen Grotesken genannt, was man sich könnte gefallen lassen, wenn man damit nicht die harte Bedeutung von widersinniger Willkür verbindet. Diese Verzierungen gleichen den Träumen. Die Einbildungskraft reiht spielend, ohne von der Wahrnehmung äusserer Dinge, noch dem Verstande geleitet zu werden, sehr Verschiedenartiges an einander, wodurch der Witz gereizt wird, einen Sinn darin aufzusuchen, der die einander fremdartigen Theile in Zusammenhang bringen könnte. Auch glaubt man bisweilen einen solchen innern Zusammenhang zu finden, und giebt der Groteske eine Bedeutung, wie dem Traume eine Auslegung, aber das Phantasiespiel hat uns nur geneckt und lässt es nicht zum Ernst mit der Auslegung kommen. Wir werden bei einigen solchen Pfeilerverzierungen Auslegungen versuchen, ohne deren Richtigkeit behaupten zu wollen. Einstweilen mögen diese Deutungen zu bezeichnenden Benennungen dienen und ausführliche Beschreibung vertreten.

T. No. 1. Das Reich des Wassers. J. Volpato sc.

U. No. 2. Venus und Diana von rankenden Gewächsen eingeschlossen, vielleicht als reine und sinnliche Liebe, worauf sich auch die Basreliefs zu beziehen scheinen. J. Volpato sc.

V. No. 3. Pfeiler mit musikalischen Instrumenten. J. Volpato sc.

W. No. 4. Pfeiler mit tanzenden Mädchen. J. Volpato sc.

X. No. 5. Faun und Faunenweib, die einander schaukeln. J. Volpato sc.

Y. No. 6. Der Hauptgegenstand in dieser Verzierung ist eine Landschaft mit Ruinen. J. Volpato sc.

Z. No. 7. Diese schöne Verzierung besteht aus Scherzen. Satyrn tragen den ganzen Bau, der aus den mannichfaltigsten Gegenständen zusammengesetzt ist. Affen scheinen Männern den thörichten Rath zu geben, den Tisch, auf welchem diese selbst ruhen, durch Bänder in die Höhe zu heben, wie Münchhausen, der sich an dem Zopf aus dem Wasser zog. J. Volpato sc.

A. a. No. 8. Die vier Jahreszeiten. J. Volpato sc.

B. b. No. 9. Die Parzen. J. Volpato sc. Dieses Blatt hat gelbe Flecke.

C. c. No. 10. Tag und Nacht. J. Volpato sc.

D. d. No. 11. Hoffnung, Liebe, Glaube. J. Volpato sc. Dieses Blatt hat ebenfalls gelbe Flecke, welche jedoch die schöne Wirkung nicht stören.

E. e. No. 12. Himmel und Erde. J. Volpato sc.

Alle diese Blätter sind von den Jahren 1774—1776. Die 1. Ausgabe.

Verzierungen auf den Seiten der Pfeiler.

F. f. No. I. Eine Verzierung, welche auf einer Maske ruht. J. Ottaviani sc.

G. g. No. II. Verzierung, in deren mittlerem Felde ein gesatteltes Pferd. J. Ottaviani sc.

H. h. No. III. Verzierung mit verschiedenem Wild. J. Ottaviani sc.
I. i. No IV. In dieser Verzierung ist unten der Genius des Ruhmes auf der Weltkugel sitzend. J. Ottaviani sc.
K. k. No. V. Die Verzierung mit den schönen Ranken. J. Ottaviani sc.
L. l. No. VI. Verzierung mit der Diana von Ephesus. J. Ottaviani sc.
M. m. No. VII. Verzierung. Der Vogelfänger. J. Ottaviani sc.
N. n. No. VIII. Verzierung mit Kindergruppen. J. Ottaviani sc.
O. o. No. IX. Verzierung. Seitenstück zu No. V. J. Ottaviani sc.
P. p. No. X. Verzierung von einer Gruppe getragen. J. Ottaviani sc.
Q. q. No. XI. Verzierung mit dem Stachelschwein. J. Ottaviani sc.
R. r. No. XII. Verzierung, welche aus einem Gefäss hervorwächst. J. Ottaviani sc.
S. s. No. XIII. Verzierung, in deren Mitte ein Tempel der Diana. J. Ottaviani sc.
T. t. No. XIV. Verzierung mit Landschaften und Jagdstücken. J. Ottaviani sc.

No. 2229. *Ornati d'Invenzione di Rafaele Sanzio di Urbino essistenti nel Coro di S. Pietro in Perugia, in numero venti Rami. In Roma MDCCCXI. Presso Giovanni Scudellari.* Ohne Namen des Stechers. Schön gestochen. In den Medaillons dieser Verzierungen sind Wiederholungen von Raffael'schen Gemälden angebracht, aber auch andere Bilder, welche Raffael für diese schönen Schnitzwerke componirte

No. 2230. *Parerga atq. ornamenta ex Rafaelis Sanctij prototypis, a Joanne Nannie Vtinensis, in Vaticani Palatij Xystis, Petrus Sanctus Bartolus delin. et inc.* 43 Blätter kl. qu. Fol.

No. 2231. *Ad Eximium Pictorem Nicolaum Chapron Picturum Raphael mutis reuocauit ab umbris tu Chaprone iterum reddis utrique diem.* Die sogenannte Bibel des Raffael. Deckenstück in den Logen des Vatican. 52 geistreich radirte Blätter in quer Folio.

No. 2232. *Genio tuo obsequor, gratiam quaero, Nicolae Praestantissime: eruditis oculis tuis admiranda Rafaelis Urbinatis monumenta subjicio, tuoque nomine dico.* Petrus Sanctus Bartolus del. et inc. 30 Blatt quer Folio.

Mappe XX.

Schule des Raffael.

GIULIO PIPPI ROMANO.

Giulio Romano wurde nicht 1492, sondern 1499 zu Rom geboren (siehe *Istoria della vita e delle Opere di Giulio Pippi Romano, scritta da Carlo d'Arco* 1838) und starb daselbst 1546 den 1. November.

No. 2233. *Apollon et les Muses.* R. U. Massard sc.

No. 2234. *Cupidon couché sur un lit, près de Psyche.* Bartsch Vol. 15. p. 403. No. 45. George Ghisi sc. Sehr matter Druck, mit der Adr. Nicola uan aelst.

No. 2235. Das Bad der Venus. Von einem italienischen Meister ohne Namen. Grosses Blatt, hat einen Oelfleck, ist beschnitten und aufgezogen.

No. 2235. Lit. A. Buonacorsi (bekannter unter dem Namen Perino del Vaga) der rohste unter den Schülern des Raffael. Ein Riesensturz, im Palast Doria-Paufili zu Genua. F. Anderloni sc. Vor der Schrift.

No. 2235. Lit. B. Angeblich von Bartolomeo Ramenghi (nach seiner Vaterstadt Bagnacavallo genannt.) *La Madonna coi quattro Santi.* P. Lutz inc. Das Originalgemälde befindet sich in der Königlichen Galerie zu Dresden und wird von vielen Kennern für ein Werk des Seb. del Piombo gehalten. Ramenghi (1484—1542) nahm Raffael's Styl an und wird von Einigen unter dessen Schüler gezählt. Druck vor der Schrift.

No. 2235. Lit. C. *Troffei di Polidoro disegnati dell Originale in Roma et intagliante da Giovanni Baptista Galestruzzi.* 6 geistreich radirte Blätter. Polidoro Caldara da Caravaggio malte Figuren grau in grau und ging später in die neapolitanische dunkle Manier über.

No. 2236. *Istoria della vita e delle Opere di Giulio Pippi Romano, scritta da Carlo d'Arco* 1838. In Folio mit 63 Kupfertafeln.

No. 2237. *Opus ex Archetypo Julii Romani a Francisco Manutuae Primaticio in Ducali Palatio quod del T. Cum notis Jo. Petri Bellorij, a Petro Sancti Bartoli ex veteri Exemplari traductum, aerique incisum. Adr. Jo. Jacobi de Rubeis. Romae.* 26 Blatt. Schöne Drucke.

No. 2238. *Giove che fulmina li Giganti rappresentato in pittura da Giulio Romano con arte maraviglioso ni Mantova nel palazzo ducale detto del T e disegnato et intagliato da Pietro Santi Bartoli.* 9 Blätter.

Mappe XXI.

Toscanische Schule.

In der Ländergruppe, welche den Toscanischen Staat bild et, erreichte die Sculptur früher einen höheren Grad der Ausbildung als die

Malerei. Dem Nicola Pisano (starb um 1275) ist der Ruhm nicht streitig zu machen, dass er die Bildnerei zuerst wieder belebte und die starren Formen dieser Kunst beseelte. Vergleichen wir seine Werke mit denen der ihm gleichzeitigen Maler, Giunta da Pisa, Guido da Siena und Cimabue (s. die Nummern 2075—2082), so steht er in jeder Hinsicht weit über diesen. Erst Giotto (No. 2083—2092) darf sich ihm an Gedankengrösse vielleicht gleichstellen; allein was das Technische betrifft, so war Nicola in seinem Fache ein doch weit ausgebildeterer Künstler, als Giotto es in der Malerei war. Der auf das Plastische gerichtete Sinn, die Ausbildung der Menschengestalt, ist den Meistern der Toscanischen Schule eigenthümlich, indess andere Schulen auch andere Seiten der Kunst insbesondere entwickelten, und zwar die Venetianische den Reiz der Farbe, und die Umbrische, aus der Raffael hervorging, vorzugsweise auf das geistige und innere Leben gerichtet war, wodurch es ihm gelang, Form und Farbe geistig bildend zu durchdringen und der Ideenwelt ein sichtliches Daseyn zu geben. In den bisher vorgelegten Blättern lässt sich, zwar mit Unterbrechungen, aber doch in einer Uebersicht, der Entwickelungsgang der zeichnenden Künste von Giotto bis zu Raffael nachweisen, und man wird daraus erkennen, dass Ersterer jenen Künstlern, die aus dem Gemüthsleben die Aufgabe für die Malerei schöpften, die Bahn brach, auf der zur vollkommenen Vereinigung innere Anschauung und äussere Wahrnehmung einander begegnen, so dass auf der höchsten Stufe Raffael'scher Werke Idee und Erscheinung Eins wird. Ja selbst über diesen Culminationspunkt hinaus haben wir die Kunst verfolgt und es wird wohl Keinem die Bemerkung entgehen, dass schon bei Giulio Romano der geistige Gehalt sich verminderte, und die materielle Wirkung der Kunst, die Wirkung auf die Sinne, das Uebergewicht bekam.

Noch fragmentarischer ist es nur durch Kupferstiche darzulegen, wie das plastische Princip von Nicola Pisano's Werken aus und in die Malerei der Florentiner Schule überging. Bei technisch beschränkter Ausbildung vereinten sich in Giotto alle künstlerischen Fähigkeiten, sowohl die des Bildners, als die des Malers und Baumeisters, und ebenso glich sich die Richtung auf das Tiefste im Innern des Gemüths mit der nach Aussen und zur Verwirklichung des Idealen hinstrebenden in seinem hohen Geiste aus. Diese Einheit zu erreichen, war aber noch nicht an der Zeit und keiner seiner Nachfolger, bis auf Raffael, vermochte diese Strahlen in einem Brenn- und Lichtpunkte zusammenzufassen. Ein grosser Geist, der diese Erde verlässt, gleicht einem Reichen, in dessen Nachlass sich Viele theilen und das grosse Capital vereinzeln. Ein jeder wuchert dann mit seinem Erbtheil. Einigen von Giotto's Nachfolgern gelang es daher in die äusseren Erscheinungen den tief innigsten Aus-

druck von Gemüthszuständen zu legen, andere dagegen ergriffen mit frischen Sinnen die Bildungen der Natur und besonders der Menschengestalten, beherrschten sie mit der Freiheit der Phantasie und drückten ihnen das Gepräge geistiger Bedeutsamkeit auf. Schon Nicola Pisano's Werke waren nicht blos Abformungen der organischen Natur, sondern von Geist durchdrungene plastische Gebilde.

Ueber ein Jahrhundert später mischte Lorenzo Ghiberti (1378—1455) malerische Effecte in die plastische Darstellungsweise und leitete die Plastik zur Malerei hin. Er brachte in seinen Basreliefs Vor-, Mittel- und Hintergründe an und war dadurch genöthigt, die Figuren kleiner und flacher zu halten, welche ferner scheinen sollten, um durch solche nicht in der Form begründete Mittel eine perspectivische und malerische Wirkung hervorzubringen.

Indessen Ghiberti die Bildnerei zu einer Zwitterhaftigkeit verführt hatte, erstarkte ein Jahrhundert später durch Luca Signorelli (1440—1521) die Malerei zur plastischen Auffassung der Menschengestalt. Er war nicht nur der grösste Zeichner, sondern auch der, welcher zuerst unter den Malern in die organischen Formen und in jeden Theil des Körpers Ausdruck und Leben legte, was bei Giotto sich nur auf Gesichtszüge und Stellungen beschränkte.

Der um 34 Jahre jüngere Michel Angelo, Schüler des Domenico Ghirlandajo, dessen treffliche Malereien sich doch zu Genrebildern hinneigen, verdankt mehr dem Signorelli die Richtung auf Schönheit und geistige Erweckung der Form, als seinem Lehrer. Es ist dies recht deutlich in den Deckenstücken der Sixtinischen Kapelle noch zu erkennen. In dem jüngsten Gericht und Michel Angelo's Bildhauerwerken verschwindet allmälig diese reine Auffassung des bildlichen Gedankens und seine titanische Sinnesweise mischt sich in die Darstellung und modificirt solche, so dass sich nicht nur die Idee im Bilde offenbart, sondern zugleich die ungestüme Gemüthsstimmung des Künstlers kundgiebt.

No. 2239. *Stampe del Duomo di Orvieto, dedicate alla santita di nostro Signore Pio VII. Roma* 1791.

Der Grundriss. Die Vorderansicht. Perspectivische Ansicht. Durchschnitt. Innere Ansicht. Basreliefs von Nicola da Pisa am Aeussern des Doms. 14 Blätter.*) Das Tabernakel und die Emaillemalereien

*) In der *Storia del Duomo di Orvieto da P. F. Guil. Antamori* wird gesagt, dass der Grund zu dem Dome unter grossen Feierlichkeiten den 13. November 1290 gelegt wurde. Lorenzo Maitani entwarf die Risse zu dem Gebäude, da er aber in Siena sehr beschäftigt war, so liess er sich erst 1310 in Orvieto nieder, um den Bau des Domes selbst zu leiten. Der Verfasser obigen Werkes bemerkt, dass die Zeitangabe der Grundsteinlegung die Behauptung des Vasari widerlegt, welcher die schönsten Bildhauereien an

daran. Die neuern Statuen im Innern des Doms. Die Mosaiken am Aeussern des Doms. Die Malereien des Luca Signorelli in der Kapelle, wo Fra Angelico die Decke malte. Von Signorelli sind folgende Gemälde: Der Antichrist, die Verdammten, die Auferstehung, Christus als Weltrichter, die Hölle und das Paradies, die Engel des Paradieses. Die Madonna di S. Brizio, ein uraltes Gemälde. Der Brunnen zu Orvieto, ausgeführt von Sangallo. Im Ganzen 38 Blätter.

Die Blätter nach den Basreliefs sind von G. B. Leonetti, die Statuen von G. Ottaviani nach den Malereien von Francesco Morelli gestochen.

No. 2240. Lit. A. *Le tre porte del Battisterio di S. Giovanni di Firenze.* Folio.

Die erste Thür ist von Andrea Pisano. Andreas geb. 1270, Sohn des Ugolino di Nino. Andreas begann die Arbeit zu dieser Thüre im Jahre 1330. Die zweite Thür ist von Lorenzo Ghiberti, noch in dem rein plastischen Styl. Die dritte Thür des Taufhauses ist diejenige, in welcher Ghiberti durch Basreliefs malerische Wirkungen hervorzubringen suchte und sich durch diesen Fehlgriff einen grössern Beifall und mehr Bewunderung erwarb, als durch seine früheren, durchaus vortrefflichen Werke.

Das Ganze enthält 46 Kupfertafeln, vortrefflich in Umrissen gestochen von Giov. Paolo Lasinio.

No. 2240. Lit. B. *Il Pergamo scolpito in marmo da Benedetto da Majano, nella chiesa di S. Croce in Firenze. Incise da G. P. Lasinio.* 7 Blatt Folio.

Benedetto da Majano starb 1498.

No. 2241. Die dritte Thür der Taufkapelle S. Giovanni in Florenz in 11 grossen Folioblättern und 1 Blatt Erklärung. Gezeichnet und radirt von Fedor Iwanowitsch.

MICHEL ANGELO BUONAROTI,

1474 — 1564.

Bildhauer, Baumeister, Maler und Dichter.

No. 2242. Das jüngste Gericht nach Michel Angelo von C. M. Metz in Kreidemanier in 15 grossen Folioblättern und der Zueignung an Pius VII. und einem Umriss der ganzen Composition.

No. 2243. Die Sixtinische Capelle, gestochen von Domenico Cunego.

A. Das jüngste Gericht in Umriss.

B. Die Decke der Capelle.

C. Die Malereien in den Fensterkappen.

D. *Germinet terra herbam viventem. Fecitque deus duo luminaria*

---

der Façade des Doms Nicola Pisano zuschreibt. Der Verfasser hält es daher für wahrscheinlicher, dass diese meisterhaften Basreliefs von Arnollo gefertigt wurden. (Siehe pag. 95 — 99.)

magna. Dies und die folgenden Blätter sind schön radirt und erste Drucke ohne Nummer.

E. Gott segnet das Meer. Vor aller Schrift.

F. *Formavit Dominus Deus hominem de limo terrae.*

G. *Aedificavit Dominus Deus costam quam tulerat de Adam in mulierem.*

H. *Tulit igitur mulier de fructu illius et comedit.*

I. Flucht nach Egypten.

No. 2244. *Daniel Propheta.* J. Volpato sc.

No. 2245. *Zacharius Propheta.* J. Volpato sc.

No. 2246. *Joël Propheta.* J. Volpato sc.

No. 2247. *Sibylla Cumaea.* J. Volpato sc.

No. 2248. *Sibylla Erithraea.* J. Volpato sc.

No. 2249. *Sibylla Delphica.* J. Volpato sc.

No. 2250. Ein Bacchanal. B. P.-G. Vol. 15. No. 40. p. 260. Copie nach Nic. Beatrizet.

No. 2251. *Modello di un Bassorilievo fatto da Michel Angelo Buonarotte, esistente nella Galleria Reale di Monac, incise nell istessa grandeza dell' Originale.* Ohne Namen des Stechers. Eine Kreuzabnahme.

No. 2252. 10 Blatt. Compositionen aus der Mythologie, welche sich auf silbernen Schüsseln befinden sollen. C. Labruzzi fec.

No. 2253. *La chute de Phaeton.* Nicol. Beatrizet sc. B. P.-Gr. Vol. 15. p. 258. No. 38. Copie A.

No. 2254. Der Traum des Michel Angelo oder die sieben Todsünden. M L. Michel Lucchesi sc. Seltenes Blatt. Die Ecken abgeschnitten.

No. 2255. Hieremias. B. P.-G. Vol. 15. p. 244. No. 10. Nicolaus Beatrizet sc. Schwacher Druck.

No. 2256. Esaias. Ohne Namen eines Stechers. Beschnitten.

No. 2257. Michel Angelo Buonaroti. Gius. Longhi sc. Mit unausgefüllter Schrift. Sehr selten.

No. 2258. *Michel Angelvs Buonarotvs Patritivs Florentinus an. agens LXXII.*

Quantum in natura ars naturaque possit in arte,
Hic qui naturae par fuit arte docet.

MDXLVI. Schöner alter Stich ohne Namen des Meisters. Fleckig.

DANIELLO RICCIARELLI DA VOLTERRA.

1509 — 1566.

No. 2259. *La Discesa della Croce.* P. Toschi inc. Mit Linienschrift. Prachtvoller Druck. Das Originalgemälde in Fresco befand sich in Trinita del monte zu Rom.

Mappe XXII.

Fortsetzung Toscanischer Meister.

Leonardo da Vinci gehört zwar auch der Toscanischen Schule seiner Geburt und Ausbildung nach an, wird aber als Gründer einer eigenen und als Haupt der Lombardischen besonders aufgeführt.

BACCIO DELLA PORTA, nach seinem Mönchsnamen, FRA BARTOLOMEO DI S. MARCO.

(1469—1517.)

No. 2260. Johannes, Maria und Magdalena bei dem heiligen Leichnam. Das Originalgemälde im Palast Pitti. Gestochen von M. Steinla.

No. 2261. Eine Madonna sitzend, ein Buch in der Hand, zwei Engel öffnen einen Vorhang. Aus der Gallerie des Lord Clive in London. Gestochen von J. Volpato.

No. 2262. *Presentazione al tempio.* Ant. Perfetti inc. 1825. Preisblatt. Das Original in der Kaiserlichen Gallerie des Belvedere zu Wien.

No. 2263. Eine Madonna, welche an ihrer Brust das Kind stillt, neben ihr eine Schüssel mit Früchten. Vor aller Schrift, von R. Morghen.

No. 2264. Heilige Familie, vormals in der Sammlung des Kaufmanns Hansen in Leipzig, jetzt in Petersburg. Gestochen von H. Schmidt. Dies Gemälde hat in der Composition Aehnlichkeit mit dem in der Gallerie Corsini in Rom, jedoch den wesentlichen Unterschied, dass hier der Madonnenkopf nicht völlig *en face* ist, sondern Dreiviertel des Gesichts zu sehen sind.

No. 2265. Madonna auf dem Throne, zu ihren Füssen ein Engel mit der Laute, über ihr zwei Engel eine Krone haltend, und zu den Seiten S. Stefanus und S. Johannes. M. Steinla sc. Vor der Schrift mit dem Wappen. Das Original in Lucca.

No. 2266. *Mater Pulchre Dilectionis.* Giovacchino Tantini inc. 1827. Madonna in einer Nische von Engeln und Heiligen umgeben. Querfolio.

ANDREA DEL SARTO (VANUCCHI).

1488—1530.

No. 2267. *La Madonna del Trono. Dal Quadro originale d'Andrea del Sarto, esistente nella J. R. Galleria agli Ufficj a*

Firenze desg. ed inc. da Giacomo Felsing. Prächtiger Abdruck.

No. 2268. *La Madonna col Bambino.* Vormals in der Gallerie des Grafen Fries. Dieses Gemälde war jedoch nicht das Original. Ein diesem Bilde gleiches befand sich in der Gallerie Coloredo, welches jenem weit vorzuziehen ist. Gestochen von R. Morghen. Das Blatt hat wenig Papierrand und einen gelben Fleck.

No. 2269. *Et vidimus eum despectum et novissimum virorum, virum dolorum.* Grablegung. Das Original in dem Palast Pitti. P. Bettelini inc. 1811. Schöner Druck.

No. 2270. *Pittura a fresco di Andrea del Sarto. Fasc.* 1—5.

Der Inhalt dieses Werkes ist folgender: Andrea del Sarto. Bildniss nach dem Original. Famiglia Ricci. Gestochen von G. Saunders. — *Apparizione dell Angelo Gabriel a Zaccaria.* Cav. Carlo Lasinio inc. — *Visitazione* von demselben gestochen. — *Nascita di S. Giovan Battista.* Ant. Verico inc. — *S. Giovanni incontro per viaggio Gesu fanciullo.* Carlo Lasinio inc. — *Battesimo di Gesu.* Innoc. Migliovacca inc. — *S. Giovanni predica alle turbe.* Ernesto Langermayr inc. — *S. Giovanni battezza le turbe.* Aug. Emilia Lapi inc. — *S. Giovonni legato alla presenza d' Erode.* C. Lasinio inc. — *Il Ballo d' Erodiade.* C. Lassinio inc. — *Decollazione di S. Giov. Battista.* Innoc. Migliavacca. — *Erodiade receve la testa di S. Giovanni.* Antonio Morghen. — *La Giustizia. La Carita.* Marc. Zignani inc.

Diese Gemälde sind grau in grau gemalt in S. Salvi zu Florenz im Vorhof.

Mappe XXIII.

LEONARDO DA VINCI
und die Werke seiner Schüler.

Leonardo, im Schloss Vinci am Arno geboren, lebte 1452—1519 nach Kugler's Angabe, was schon darum unrichtig seyn muss, weil, wie erwiesen ist, da Vinci 75 Jahr alt wurde. Nach Bottari ward da Vinci wahrscheinlich 1443 geboren und starb 1518. Einer seiner Meister war Andrea Verocchio. Bei vielfältigen Beschäftigungen als Bildner und Baumeister, bei seinen mannigfaltigen Forschungen, seinen Verbindungen mit Männern vom höchsten Range und gesellschaftlichen Verhältnissen, blieb ihm wenig Zeit für die Malerei übrig und seine Gemälde sind um so seltener, da er oft viele Jahre an einem einzigen arbeitete. Es sind also die meisten Bilder, die unter seinem Namen gestochen wurden und in Gallerien gezeigt werden, von seinen Schülern.

No. 2271. Leonardo da Vinci (Bildniss). R. Morghen sc.

No. 2272. Das Abendmahl. *Amen dico vobis quia unus vestrum me traditurus est.* R. Morghen sc. Druck ohne die Commas. (Das Abendmahl 1482—99.)

No. 2273. Der Kampf um die Fahne. Gestochen von G. Edelinck. Schöner Druck.

Leonardo und Michel Angelo waren aufgefordert worden, Cartons zur Ausschmückung des grossen Saales in der Signoria zu Florenz zu entwerfen. Michel Angelo wählte als Gegenstand den Ueberfall im Bade, eine Scene im Kriege zwischen den Florentinern und Pisanern, und Leonardo den Kampf um das Panier, zwischen den Florentinern und Mailändern. Obiger Stich von dem Kampfe um das Panier ist nach einer Zeichnung von Rubens.

No. 2274. *Holy Family. From an Original Carton by Leonardo da Vinci, in the possession of the Royal Academy of Arts in London. Engraved by Anker Smith.* Diese Zeichnung wird für das vorzüglichste Werk des Leonardo gehalten, welches er nach seiner Rückkehr von Mailand in Florenz um 1503 ausführte.

No. 2275. Das Frescogemälde zu S. Onofrio in Rom, Madonna auf dem Throne, neben ihr der Donator, wahrscheinlich Balthasar Turini von Brescia, Päpstlicher Datarius. Gestochen von G. Marri.

No. 2276. *La Belle Feroniere.* Dess. et gravé par J. A. Allais. Das Original befindet sich im Museum zu Paris.

No. 2277. *La Joconde.* Dess. et gr. par A. Fauchery. Prachtvoller Druck mit Linienschrift. Das Original in Paris könnte vielleicht von Lor. di Credi, (1441—1531) Mitschüler und Freund des da Vinci, gemalt seyn.

No. 2278. *Dilexit Multum.* Eine Heilige mit einem Gefäss in der Hand. *Ex originali Tabula olim in Aedibus Aldobrandinis.* Ant. Riccini sc.

No. 2279. *Tres sunt qui testimonium dant in Coelo.* Jugendlicher Christuskopf. R. Morghen inc. In dem Palast Spada befand sich vormals ein Christus zwischen zwei Pharisäern, Halbfiguren, welcher diesem Christus sehr ähnlich war.

No. 2280. *La Vierge aux balances.* F. Garnier del. et sculps. Mit Linienschrift. Prachtvoller Druck. Das Original scheint von Salaino gemalt zu seyn.

No. 2281. *La Vierge aux rochers.* Aug. Desnoyers del. Prachtvoller Abdruck. Es ist wohl jetzt keinem Zweifel mehr unterworfen, dass dieses zwar sehr verdunkelte, aber noch immer

bewunderungswürdige Bild, welches sich im Museum zu Paris befindet, von F. Melzi, dem Sohne des Freundes von Leonardo gemalt ist. Leonardo baute die Villa Melzi, und hielt sich oft bei diesem Beschützer der Künste längere Zeit auf. Francesco Melzi war einer der ausgezeichnetsten Künstler.

No. 2282. *La Madonna del Lago.* Leonardo da Vinci inv. Marco d'Oggiono dip. Gius. Longhi inc. 1825.

No. 2283. *La Vierge au Basrelief.* F. Forster sc. Prachtvoller Abdruck.

BERNARDO LUINO,

Zeitgenosse und Geistesverwandter des Leonardo, soll 1525 schon im höhern Alter zu Savona gearbeitet haben.

No. 2284. Judith, eine Alte und der Scharfrichter mit dem Haupte des Johannes. Giovita Garavaglia inc. Schöner Druck. Das Originalgemälde befindet sich in der Tribune ai Ufficii zu Florenz.

No. 2285. Madonna auf dem Throne, auf dessen Stufen ein Engel, zu der einen Seite S. Antonius, zu der andern S. Barbara. Gestochen von Michelo Bisi. Preisblatt von 1815. Das Original ist ein von der Wand abgenommenes Frescogemälde, welches sich in der Mailänder Gallerie befindet. Das Gemälde ist mit dem Namen des Meisters und mit der Jahrzahl 1521 bezeichnet.

No. 2286. Vermählung der heiligen Jungfrau, nach dem Frescogemälde in der Kirche der heiligen Jungfrau zu Saronna. Gestochen von Carl Rampoldi.

No. 2287. Darstellung im Tempel, nach dem Frescogemälde in eben der Kirche zu Saronna. Gestochen von Ant. Ghiberti.

No. 2288. Anbetung der drei Könige aus dem Morgenlande. Nach dem Frescogemälde in eben dieser Kirche zu Saronna. Gestochen von C. Dellarocca.

CALISTUS LAUDENSIS.

No. 2289. Christus, das Kreuz tragend. Halbfigur. Kleines Blatt. P. Anderloni sc.

ANDREAS DI SOLARIO jun.

Andreas di Solario der Jüngere war ein Schüler des Gaudenzio und dieser schloss sich der Lombardischen Schule an.

No. 2290. Lit. A. Maria, das Christuskind an ihrer Brust, welches auf

einem Kissen ruht. Schöne Radirung mit der Adresse Aug. Quesnel. Schöner Druck. Vergelbtes Papier und ohne Rand. Das Original, ein kleines Bild, befand sich vor etwa 30 Jahren, und ist vielleicht noch, in der Sacristei einer Kirche zu Lodi. Ein etwas grösseres Bild, dieselbe Composition, ist im Museum des Louvre zu Paris.

GIOVANNI ANTONIO BELTRAFFIO,

gest. 1516 in seinem 49. Lebensjahre. Er gehört der Lombardischen Schule an, ist aber kein Schüler des da Vinci.

No. 2290. Lit. B. Die heilige Barbara nach dem Gemälde im Königl. Museum zu Berlin. Gestochen von J. Caspar.

Mappe XXIV.

ANTONIO DA CORREGGIO.

Sein Familienname war ohne Zweifel Lieto, und Allegri nannte er sich wohl nur zum Scherz. Ersteren Namens, als des ächten, bediente er sich bei Unterschriften von gerichtlichen Urkunden. Beide Namen Lieto und Allegri sind sinnverwandte Wörter, welche heiter und lustig bedeuten. S. Pungilione. Sein Leben ist zum Märchen geworden und aus diesem ein Trauerspiel entstanden, dessen Jammer weder auf Correggio's Verhältnisse, noch auf seinen heitern Charakter passt, der alle Formen und Farben der Werke dieses Künstlers wie ein elektrischer Funke durchzuckt und erhellt. Correggio war so wohlhabend, dass er Grundeigenthum erkaufte und seiner Schwester eine Heirathsaussteuer gab.

Wer sein Lehrer war, ist ungewiss; man sagt, Mantegna sey es gewesen, und man darf dabei nicht unerwähnt lassen, dass das bewunderungswürdige Ecce homo in dem Berliner Museum die Mantegna'sche Formenstrenge mit der Correggio'schen leid- und freudvollen Entzückung vereint, und deshalb entweder anzunehmen ist, der Schüler habe auf den alten Meister verjüngend zurückgewirkt, oder, wie Hirt vermuthete, es sey ein Jugendwerk des Correggio selbst, welches den Moment bezeichnet, als Correggio's Geistesblüthe die Bande der Knospe durchbrach. Man nimmt seine Lebenszeit an zwischen 1494 — 1534.

No. 2291. *Madonna di S. Francesco.* P. Lutz sc. Mit Linienschrift. Das Original in der Königl. Gallerie zu Dresden. Treffend ist die Bemerkung, welche Dr. Kugler macht, der dem Correggio, nach Dr. Waagen's Behauptung, Francesco Bianchi

Ferrari zum Lehrer giebt, dass sich in diesem Bilde Nachwirkungen des Leonardi'schen Einflusses erkennen lassen.

No. 2292. *Jupiter et Antiope.* Gravé par P. P. Audouin.

No. 2293. Die berühmte Magdalena der Dresdner Gallerie. Vor aller Schrift, von Knolle.

No. 2294. Leda aus dem Bade steigend. Der Schwan entflieht und eine Dienerin wirft ihr ein Gewand über. Ein sehr junges Mädchen fürchtet sich vor einem andern Schwan, der die Flügel ausbreitet. Es ist dies Bild ein anderes, als das Berliner und auch jenes in der Gallerie Barberini zu Rom. Porporati sc. Vor der Schrift und mit einem nicht völlig ausgestochenen Wappen.

No. 2295. Lit. A. *Joannes Evangelista.* Vor dem Namen des Stechers Rosaspina. Ein Probedruck auf Pappe, wenig Rand.

No. 2295. Lit. B. *S. Giovanni Evangelista e S. Agustino Primo Penacchio della Copola di S. Giovanni. Quarto gruppo di Apostoli p. Toschi.* A Dalco e P. Toschi inc.

No. 2295. Lit. C. *S. Lucia e S. Apollonia.* G. Silvani, C. Raimondi et P. Toschi inc.

No. 2295. Lit. D. *Joannes Evangelista in S. Giovanni sulla porta dalla chiesa al chiostro.* A. Dalco e P. Toschi inc.

No. 2295. Lit. E. Diana. Camera di S. Paolo. No. 2.

No. 2295. Lit. F. Zwei Genien, der eine mit einer Maske in den Händen, darunter eine sitzende Figur, in der einen Hand einen Scorpion, in der andern ein Füllhorn, den Sommer vorstellend.

No. 2295. Lit. G. Zwei Kinder, das eine vom Rücken gesehen, das andere hält einen Hund, darunter ein weiblicher Körper, an den gebundenen Händen aufgehangen. Die bestrafte Juno. A. Dalco e P. Toschi inc.

No. 2296. *La Madonna col Divoto.* Pietro Bettelini inc. Das Original-Gemälde im Besitz des Königs von Baiern.

No. 2297. Magdalena sitzend und schlafend. Anderloni inc. Das Blatt hat viele Brüche bekommen und ist sehr verräuchert.

No. 2298. Maria selbst noch sehr kindlich, in einer Landschaft. Pietro Bonato Veneto. Seltener Druck vor der Schrift und vor der Bedeckung einiger Theile des Kindes.

No. 2299. Maria, Magdalena und S. Hieronymus. Nach dem berühmten Gemälde von Correggio in St. Antonio zu Parma. Aug. Car. Bonon. incidit et impressit. 1586. Mit der Adresse

Venetiis Donati Rascicotti formis. Schöner Druck. Bartsch P.-G. Vol. 18. p. 87. No. 95.

No. 2300. Lit. A. Amor beschäftigt einen Bogen zu schnitzen. Gestochen von van den Steen. Das Gemälde befindet sich in der Kaiserlichen Gallerie zu Wien und ist wahrscheinlich von Franc. Mazzuoli il Parmeggianino gemalt. Eine Wiederholung, vorzüglicher als das Bild in Wien, besitzt die Königl. Gallerie zu Dresden.

No. 2300. Lit. B. S. Sebastian, nach der Dresdner Gallerie. Vor der Schrift: Ach. Lefevrè sc.

FEDERICO BAROCCI.

No. 2301. *S. François dans la Chapelle.* (Von dem Meister selbst radirt.) Hauptblatt des Meisters, nach dem berühmten Altarbilde von seiner Hand in S. Francesco zu Urbino. B. Vol. 17. No. 4. Obwohl er sich an die Schüler Raffael's anschloss, so blieb er doch immer ein ausgearteter Nachahmer des Correggio.

P. MAZZUOLI, DETTO IL PARMEGGIANINO.

No. 2302. Eine heilige Familie. P. Mariette excudit. Alles Papier des Randes weggeschnitten.

ANDREA MELDOLLA.

Manierist und Nachahmer des Parmesano.

No. 2303. Melancolicus. (Von Bartsch Vol. 16 nicht angeführtes Blatt.) Nicht völlig 4 Zoll und 3 Zoll.

Mappe XXV.

Venezianische Schule.

Venedig erhob sich in sehr früher Zeit zu einer Selbstständigkeit unter den italienischen Städten, welche sie ihrer Lage, ihrer Seemacht und ihrem Handel verdankte. Es gelang diesem mächtigen Freistaate durch List und Gewalt auf dem Festlande von Italien mehrere Städte an sich zu reissen, und in den Besitz des Königreichs Cypern zu gelangen. Dass diese stolze Stadt sich früh schon mit Werken der Kunst schmückte, davon sind die Markuskirche und der Dogenpalast alte Denkmale, jedoch blieben die Anfänge der Kunst im Verborgenen. Es ist wahrscheinlich, dass ausheimische Künstler die Stadt schmückten, indess die Eingebornen Schifffahrt und Handel beschäftigten, und für die An-

strengungen, welche beide Berufe forderten, sich durch jeden Lebensgenuss, wozu Macht und Reichthum die Mittel darbieten, zu entschädigen suchten.

Diese Sinnesweise gab der Kunst in Venedig denn auch bald einen Charakter von stolzer Ueppigkeit und verfeinerter Sinnlichkeit. Waren auch die früheren Werke der Kunst, welche in Venedig durch eingewanderte Künstler entstanden, streng und ernst, wie diese es immer sind, so trat doch bald an die Stelle des Würdevollen das Prächtige, und an die des Gemüthlichen das Reizende. Der Zauber des Colorits ward dadurch vorzugsweise in der Schule ausgebildet, welche wir nach den üblichen Ausdrücken die Venezianische nennen.

Die Kupferstecherkunst, welche sich erst in späteren Zeiten verbreitete, überging daher die Werke solcher ernster und strenger Meister, wie Bart. Vivarini, Carlo Crivelli, Marco Basaiti, Girolamo di Santa Croce, Rocco Marcone, Cima da Conegliano und Vittore Carpaccio, und selbst die der Bellini und des alten Palma fanden keinen Stecher, so würdige Gegenstände einem solchen ihre Werke auch darboten; ja sogar Giorgione ward selten beachtet. Es lässt sich daher die Wechselwirkung zwischen den Künstlern benachbarter Länder und der Kunstrichtung in Venedig durch Kupferstiche nicht im Zusammenhang darlegen. Wir sehen uns deshalb genöthigt, die älteren Künstler zu übergehen und mit Giorgione den Anfang zu machen.

No. 2304. Lit. A. Der Heiland stehend. Gestochen von Gustav Planer. Das Originalgemälde befindet sich in der Königl. Gemäldegallerie zu Dresden. Obwohl unter dem Bilde Johannes Bellinus geschrieben steht, so ist es dennoch nicht von diesem Meister, sondern ganz unverkennbar von Cima da Conegliano.

GIORGIONE BARBARELLI,

Schüler des Giovanni Bellini (1477 – 1511).

No. 2304. Lit. B. *La Musica.* Bildniss der Tochter des alten Palma. G. Fusinati des. et inc. 1832.

TIZIANO VECELLI DA CADORE.

1477 — 1576.

Schüler des Giovanni Bellini.

No. 2305. Tizians Tochter. Gestochen von Jos. Caspar 1835. Vor der ausgeführten Schrift. Das Gemälde, wonach dieses Blatt gestochen ist, befindet sich in dem Königl. Museum zu Berlin. Der Benennung dieses Bildes unerachtet ist zu bezweifeln, dass es das Bildniss der Tochter des Tizian

sey und nicht vielmehr die Tochter des Palma ist. Der Grund, warum man dies Mädchen für die Tochter Tizian's hält, ist kein anderer, als weil ein Bild, diesem ähnlich, von Hollar gestochen, ebenfalls für Tizian's Tochter ausgegeben wird. Siehe No. 601.

No. 2306. *La Maitresse de Titien.* Forster sc. Vortrefflicher Druck.

No. 2307. *Assumpta est Maria et in Coelum gaudent Angeli.* Druck mit Linienschrift. Natale Schiavoni sc. Das Originalgemälde befindet sich jetzt in der Academie in Venedig.

No. 2308. *S. Pietro Martire.* Felice Zuliani inc. Das grosse und berühmte Gemälde befindet sich in der Kirche S. Giovanni e Paolo zu Venedig.

No. 2309. Dasselbe Bild von der Gegenseite und kleiner gestochen. Appo Theodoro Viero.

No. 2310. *Qui sine peccato est vestrum, primis in illam lapidem mittat.* P. Anderloni sc. Das Originalgemälde befindet sich in der Gallerie der Gräfin Pino. Schöner Druck.

No. 2311. Adam und Eva unter dem Baume sitzend. Giov. Folo sc. Druck vor der Unterschrift, an deren Stelle Verse, welche sich anfangen: *Trema padre infelice di miseri viventi.* Das Gemälde befand sich bei dem Banquier Schultheiss in Rom.

No. 2312. *Venus et Adonis.* R. Strange del. 1762 atque 1779. Vorzüglich schöner Druck. Das Original in der Königlichen Gallerie zu Neapel.

No. 2313. Lit. A. Venus. *E Tabula Titiani in Pinacotheca regia Mediceorum Florentiae conservata.* R. Strange Flor. del. 1761 A 1768.

No. 2313. Lit. B. Venus von Tizian, dem Gemälde in Florenz in der Stellung der Hauptfigur ähnlich, jedoch von jenem Bilde sehr verschieden. In der Königl. Gemäldegallerie zu Dresden.

No. 2314. Danae. *E Tabula Titiani in Pinacotheca regia Neapolitana conservata.* R. Strange N. A. 1762 atque 1768. Vorzüglicher Druck.

No. 2315. *Presentazione di Maria al Tempio. Opera di Titiano nell Albergo della Scuola della Carita in Venezia.* Andrea Zucchi sc. Der Stich unbedeutend und nur wegen des sonst nicht gestochenen Frescobildes interessant.

No. 2316. *Il Christo della Moneta.* M. Steinla sc. Druck von der ersten unaufgestochenen Platte. Das Original in der Königl. Gallerie zu Dresden.

No. 2317. Madonna von Engeln angebetet. P. Anderloni sc. Vor der Schrift.

No. 2318. Rudolphus II. Gestochen von Martin Rota. Sehr schwacher Druck.

No. 2319. Joannes Bocatius. C. V. Dalen jun. sculp. Schönes Blatt und schöner Druck. A. Blooteling excud.

No. 2320. *Carolus V. Rom. Imp. Hisp. Rex. Ex tabula Titiani in aedibus regiis Matriti asservata.* Ferd. Selma del. et incidit anno 1778. Gross 8.

No. 2321. Geistreich radirte Landschaft, mit Satyrn bevölkert. Wird dem Tizian zugeschrieben. Ohne Papierrand. Schöner Druck.

No. 2322. Perseus und Andromeda in einer Landschaft. Ohne Papierrand. Beide obige Blätter werden von einigen Kupferstichkennern für eigenhändige Arbeiten Tizians gehalten, jedoch von Bartsch dafür nicht anerkannt.

Holzschnitte.

Ridolfi sagt ausdrücklich, dass Tizian auf die Holztafeln die Zeichnung zu den Holzschnitten selbst aufgetragen hat, welche Boldrini, Andreani u. A. geschnitten haben.

No. 2323. Der Triumph des Glaubens. Eine Prozession. In der Mitte auf einem Wagen, welcher von den Kirchenvätern geschoben wird, Christus. Dem Zuge voraus geht Adam und Eva, über welchen ein Engel schwebt, der ein Kreuz in der einen Hand hält und zwar in der linken, so dass es doch scheint, als wenn der Maler die Zeichnung auf der Holztafel mit der Feder entworfen hätte, ohne zu bedenken, dass beim Abdrucken die rechts gezeichnete Hand zur linken wird. Den Zug schliessen Heilige und Märtyrer. G. Strutt giebt diesen grossen Fries, der aus Tafeln A bis G besteht, für einen Holzschnitt aus, welchen er dem Tizian zuschreibt.

No. 2323. Lit. B. *Triomfo del Fede.* Tiziano e Andrea Zucchi 1508. Vasari T. 9. pag. 255. Nota 1. Vortrefflicher Druck, wohl erhalten, jedoch aufgezogen.

No. 2324. Milo, welcher einen Baumklotz auseinander reissen wollte, wurden die Hände in der Spalte des Stammes eingeklemmt, so dass er sich nicht gegen die Löwen wehren konnte, die ihn anfallen. Holzschnitt.

JACOPO ROBUSTI genannt IL TINTORETTO.

1512—1594.

No. 2325. S. Antonius von den Sünden versucht. Luca Berteli Form.

1552. Gestochen von Aug. Carracci. B. P.-G. Vol. 18. p. 69. No. 63. Beschnitten und aufgezogen, aber schöner Druck.

PAOLO CALIARI genannt PAOLO VERONESE.

1528 — 1588.

No. 2326. Die heilige Familie nebst der heiligen Catharina und dem heiligen Antonius. Nach dem berühmten Gemälde in der Capelle Gustiniani in der Kirche S. Francesco della Vigna. Gestochen von Aug. Carracci. Bartsch P.-G. Vol. 18. p. 89. No. 96. Vortrefflicher und wohl erhaltener Abdruck, doch ohne Papierrand.

LICINIO REGILLO DA PORDENONE.

1484 1539.

No. 2327. Die heilige Justina, zu ihren Füssen kniet ein vornehmer Mann, angeblich Alfonso, Herzog von Ferrara. Gestochen von C. Rahl. Druck vor der Schrift, auf chines. Papier. Das Originalgemälde ist eins der schönsten in der Kaiserl. Sammlung zu Wien. Baron Rumohr hielt dies für ein Werk des Alessandro Buonvicino il Moretto da Brescia.

Bolognesische Schule.

Die Geschichte der Malerei dieser Schule beginnt mit einem sehr alten, mythisch gewordenen, Meister „Guido antichissimo". Am ausgezeichnetsten tritt zuerst Francesco Raibolini genannt Francesco Francia hervor, welcher ungefähr 1450 — 1517 lebte. Er wurde längst schon als Goldschmied geschätzt, ehe er sich als Maler auszeichnete, und was das Wunderbarste ist, seine ersten Werke sind sogleich von einer Vollkommenheit, dass sie eine lange Uebung voraussetzen, und dennoch ist sein Meister in der Malerei unbekannt und nichts von seinen malerischen Jugendwerken aufzufinden. Seine vorzüglichsten Werke, eine Madonna mit vielen Heiligen umgeben, jetzt in der Gemäldesammlung der Academie zu Bologna, vormals in der Kirche della Misericordia; Maria zwischen Johannes dem Täufer und S. Hieronymus, jetzt ebendaselbst in der Academie, vormals in der Kirche S. Jerôme de Miramonte; Madonna auf dem Thron, vormals in der Kirche della Misericordia, ebenfalls in der Academie; und die Anbetung des Jesuskindes, auch in der Academie und vormals in Misericordia, sieht man in der *Pinacotheca della Pontificia Academia delle Belle Arti in Bologna, pubblicata da Francesco*

Rosaspina gestochen. In diesen Malereien ist jedoch ein Uebergang von zarter Behandlung zu freierer Ausführung bemerkbar, und als die beiden Gegensätze Francia's erstes Bild, Madonna von vielen Heiligen umgeben, aus der Kirche Misericordia, und eines seiner letzten, Madonna auf dem Throne, zu betrachten. Man hat eine Aehnlichkeit seiner Werke mit denen des Perugino finden wollen und darum beide in ein Verhältniss zu Niccolo Alunno gesetzt, von welchem man schöne Gemälde in Fuligno findet; allein diese Aehnlichkeit beruht doch mehr auf einer Uebereinstimmung der geistigen Richtungen der Zeit überhaupt, als auf einer Gleichheit der malerischen Ausführung, welche beide von einem Meister angenommen hätten. In keinem von Francia's Gemälden findet man einen schraffirten Farbenauftrag, welcher bei den meisten Malereien des Perugino vorkommt, und was Niccolo Alunno anbelangt, so sind dessen Werke viel härter als die jener Beiden, und auch nicht um soviel älter, dass man ihn für den Meister halten könnte. Noch Andere halten, aber mit eben so wenig Grund, den Marco Zoppo für Francia's Meister. Die Kupferstecher haben bis zu neuerer Zeit Francia's Werke unbeachtet gelassen und vorerwähntes Kupferstichwerk ist um so schätzbarer, da wir in demselben zuerst die wichtigsten Malereien dieses Meisters abgebildet finden. Man vermuthet, dass Marc-Antonio nach Zeichnungen von Francia gestochen hat (S. No. 1797). Der Umstand, dass Francia Goldschmied war und man von ihm Nielli findet, so wie dass Marc-Antonio Zeichnungen von ihm in Kupfer stach und seine Manier in jenen Erstlingen des Stichs der eines Goldschmieds in Behandlung des Metalls sehr ähnlich ist, lässt mit grösster Wahrscheinlichkeit vermuthen, dass Francia selbst in Kupfer stach und der Meister des Marc-Antonio war.

No. 2328. *La Pinacotheca della Pontificia Academia delle Belle Arti in Bologna pubblicata da Francesco Rosaspina. Bologna* 1830 *presso l'autore.* Das Werk besteht aus 12 Heften, in jedem Heft 6 Kupfertafeln. Das 4. Heft fehlt.

Mappe XXVI.

Francesco ist der Letzte in der Reihe grosser Künstler, welche als Häuptlinge untergeordneten Schülern einen Namen gaben, denn so nannten sich die Schulen bis dahin nach den Namen der Meister, welche sie beseelten und ihre eigenthümlichen Richtungen den um sie versammelten Lehrlingen gaben. So spricht man von einer Schule des Giotto, des Michel Angelo, des Leonardo, des Tizian, des Raffael und selbst noch des Correggio. Der Sohn des Francesco, Giacomo Francia, errichtete eine Schule in der Weise unserer Academien, in welchen nicht

etwa ein grosser Künstler eine Jüngerschaar als Herr und Meister werkthätig übt und begeistert, sondern ein geschickter Lehrer in den einzelnen Theilen der Kunst junge Leute wohl unterrichtet, ihnen mehr allgemeine Regeln, als bei der Arbeit Rath giebt und zu Hülfe kommt, so dass ein Jeder seinen eigenen Weg suchen muss und schlendern kann, wo er denn nach Jahren, und oft zu spät gewahr wird, ob er von Natur einen Beruf zur Kunst durch angebornes Talent erhalten, oder ob er sich in der Kunst und in sich selbst geirrt habe. In der früheren Zeit überlieferte doch wenigstens der Meister dem Schüler das Handwerk und dieser konnte solches fortsetzen, oder, war er durch eigenen Geist dazu befähigt, die Kunst anderweitig entwickeln und wieder das Haupt einer Schule werden. Bei der Selbstständigkeit und Emancipation der jungen Kunststudirenden war an kein Verhältniss zwischen Schüler und Meister zu denken. Diejenigen, welche glücklicher Weise als geschickte Künstler aus solchen Academien hervorgingen, wurden nun nicht Meister von Schülern, sondern Professoren an Hochschulen der Kunst, welche von Städten errichtet worden waren, weil der Anstand die Förderung solcher Anstalten verlangte. Es konnte nun nicht anders kommen, als dass solche Academien dem Geschmack des Publicums, welchem sie ihre Erhaltung verdankten, zu genügen suchten, wodurch die Kunstwerke einen localen Charakter annahmen, aber nicht den Styl eines grossen Meisters, der auf die Volksbildung veredelnd einzuwirken und eine Schaar begabter Jünger zu einem höheren Ziele hinzuführen vermocht hätte. Es erhielten die Schulen nun auch nicht mehr Namen grosser Meister, sondern der Städte, wo sich die Kunstanstalten befanden, z. B. Mailänder, Bolognesische, Venezianische Schule u. s. w.

Was daraus entstand, können wir an der Bolognesischen Schule kennen lernen. Die Carracci, als werkthätige und vielseitig geübte Künstler zu loben, waren so wenig von einem entschiedenen Geiste durchdrungen, dass sie meinten, die eigenthümlichen Vorzüge und Eigenschaften aller grossen Meister vereinen zu können, ohne zu bedenken, dass die Eigenschaften und Vorzüge jedes einzelnen Meisters auf einer grossen Individualität beruhen. Solche vereinzelte Eigenschaften, etwa des Colorits, der Zeichnung, der Composition, bilden, ohne geistigen Mittelpunkt, aus dem sie hervorgehen, und auf welchen sie bezogen werden können, niemals ein bedeutendes, übereinstimmendes Ganzes. Die Carracci haben daher als Eklektiker auch niemals ein von einem Geist durchdrungenes Werk hervorgebracht, und da sie nur von dem äusseren Schein anderer Kunstwerke angezogen wurden, blos hinsichtlich der technischen Behandlung und vielseitiger Geschicklichkeit sich wahren Ruhm erworben.

Ihre als Maler ebenfalls sehr geschickten Schüler sehen wir in

dieser Ungewissheit, was das Rechte, und in dieser Unentschiedenheit des Geistes sich an das Vorkommen in der Wirklichkeit halten. Sie nannten sich Naturalisten, indem sie ihre Vorbilder aus der Natur aufgriffen, wie eben zufällig sich solche darboten oder finden liessen, indem sie danach mit einem unklaren Schönheitssinn suchten.

FRANCESCO RAIBOLINI DETTO IL FRANCIA,

geb. 1450, gest. 1517.

War Goldschmied. Erst in seinem vierzigsten Jahre ward er durch Bentivoglio, der damals Bologna beherrschte, veranlasst, grössere Gemälde auszuführen, welche seinen Ruhm in dieser Kunst begründeten. Da kein erster Versuch ein Meisterwerk seyn kann, so muss sich Francia schon früher in der Malerei geübt haben, allein sein Meister ist unbekannt. Die Aehnlichkeit der Werke des Niccolo Alunno, P. Perugino und Francia, welche auch im Alter nicht sehr verschieden sind, haben die Vermuthung veranlasst, dass alle drei einen Meister gehabt, sich jedoch später individueller ausgebildet haben. Mehrere Kenner der Kupferstecherkunst wollen Francesco zum ältesten Kupferstecher erheben, nur lässt sich kein Blatt mit Gewissheit aufweisen, welches von ihm gestochen wäre. Ohne Zweifel war er der Lehrer des Marc-Antonio.

No. 2329. Lit. A. Die Anbetung des Christus durch die Weisen aus dem Morgenlande. Vor aller Schrift in der Grösse des Originalgemäldes von F. Francia in der Königl. Gallerie zu Dresden. Gezeichnet und gestochen von Glaser.

AGOSTINO CARRACCI,

geboren zu Bologna 1557, gest. zu Parma 1602.

Maler und Kupferstecher. (S. No. 2299, 2325 und 2326).

No. 2329. Lit. B. *François recevant les stigmates.* B. P.-G. Vol. 18. p. 72. No. 68. Schöner Druck mit der Adresse des Agostino Carracci forma Bologna 1586 und der zweiten des Ph. Thomassinum, aber vor der dritten Adresse des Jean Jacques Rossi 1649.

No. 2330. St. Jerôme. Aug. Carracci starb eher als er diese Platte vollendet hatte, und F. Bricci, sein bester Schüler, ergänzte die fehlenden Stellen. Die Drucke vor der Vollendung sind äusserst selten. Dieser Druck ist vollendet, aber darum auch sehr selten, weil sich darauf die Adresse P-S-F nicht befindet, welche dem Namen des Meisters beigefügt wurde.

No. 2331. *Orphée retirant Euridice des enfers.* Augustin Carrache. B. P.-G. Vol. 18. p. 107. No. 183. Sehr seltener und sehr schöner Druck mit etwas Papierrand.

ANNIBALE CARRACCI,

Bruder des Augustin. Geb. zu Bologna 1560, gest. zu Rom 1609.

No. 2332. Die Madonna mit der Schale. Schöne und Bartsch unbekannte Copie des berühmten, von Annibale selbst gestochenen Blattes, von der Gegenseite. Bartsch No. 9. *La Vierge à l'écuelle.*

No. 2333. Jupiter et Antiope. Original, ohne dass die beiden kleinen Figuren, links im Hintergrunde, mit einem Horizontalschraffir bedeckt sind. Schöner Druck und sehr selten. B. P.-G. Vol. 18. p. 192. No. 17.

No. 2334. Die Anbetung. Bartsch zählt dieses Blatt unter diejenigen, welche irrig dem Annibale zugeschrieben werden, und sagt, dass nach Malvasia's Angabe die Erfindung dem Lodovico Carracci zugehört, und das Blatt von einem Schüler des Annibale, Badolochi oder Brizio, gestochen sey.

No. 2335. S. Margarita. Cornel. Bloemaert sc. Beschmutzt und beschnitten.

No. 2336. *Mater pulcrae Dilectionis.* Ignacio Pavon. sc. Mit unausgefüllter Schrift.

No. 2337. Eine Madonna in ovaler Einfassung. Kleines Blatt, vor der Schrift, von R. Morghen gestochen. Eins der seltensten Blätter von Morghen. Morghen hat mit eigener Hand den Preis von 18 Scudi auf das Blatt geschrieben.

No. 2337. Lit. A. *Veduta della Galleria dipinta da Annibale Carracci e suoi Scolari, esistente nel Palazzo Farnese in Roma. Giov. Volpato fec. in Aqua forte, Pietro Bettelini inc.*

No. 2337. Lit. B. *Veduta della Testata, situata a Levante.*

No. 2337. Lit. C. *Veduta della Testata, situata a Ponente.*

No. 2337. Lit. D. *Volta della Galleria Carracci.*

No. 2337. Lit. E. *Veduta della Fiancata, situata a Settentrione.*

No. 2337. Lit. F. *Veduta della Fiancata, situata a Mezzogiorno.*

Sechs grosse und sehr schöne Blätter.

No. 2338. *Gallerie, que l'excellent Annibal Carrache a peint à Rome dans le palais de Farnese.* 21 Blätter mit Einschluss des Titelblattes von Le Blond.

No. 2339. *L'attente du plaisir.**) Lud. Lempereur sc. Schöner Druck mit einem Wappen, aber ohne die Dedicationsschrift.

---

*) Es stellt dies Bild ein liegendes Weib vor, welches mit der einen Hand den Bettvorhang zurückzieht und dem Blick eine Aussicht auf Wald und Wiesen öffnet. Mit wenig Abänderungen befindet sich ein gleiches lebensgrosses Bild in dem Palais zu Wörlitz, welches ein Meisterwerk der Malerei und ohne Zweifel von Domenichino gemalt ist.

No. 2339. Lit. B. Der Leichnam Christi im Schooss der Maria und zwei Engel. Annibale Caracci in. Pet. del Po del. et sculp. Coypel exc.

Schüler der Carracci, welche sich Naturalisten nannten.

Unter Naturalisten, wie schon Eingangs angedeutet wurde, sind nicht Künstler zu verstehen, welche durch die Erscheinung in der Wirklichkeit bis zur Idee, dem Urbilde und der Naturschönheit vorzudringen vermochten, nicht solche, welche die Kunst zur Natur zurückzuführen, oder in Harmonie mit ihr zu bilden vermocht hätten. In dieser höheren Bedeutung war Tizian ein Naturalist, aber kein Schüler der Carracci und überhaupt keiner, der sich zur Schule von Bologna zählt.

DOM. ZAMPIERI IL DOMENICHINO.

(1581 – 1641.)

Domenichino besass eine in die Zustände und Handlungsweisen des Volkslebens eindringende Auffassungsgabe, woher denn seine Darstellungen immer etwas sehr Lebendiges und Unbefangenes haben, darum aber auch die erhabensten Gegenstände von ihm mit komischen Nebendingen begleitet werden und als Genrebilder zu betrachten sind, aus diesem Gesichtspunkte aber den grössten Beifall verdienen. Zu seinem Glück war seine Frau sehr schön, so dass viele seiner Werke durch ihr Bildniss, auf mannigfaltige Weise verkleidet angebracht, einen hohen Reiz bekamen.

No. 2340. St. Jerôme. Gestochen von Pietro del Po. B. Vol. 20. p. 251. No. 17. Höchst seltener Druck vor der Adr. Bertrand. Bartsch kennt dergleichen Abdrücke nicht. Voller Papierrand, aber etwas fleckig.

No. 2341. St. André. Carolus Maratus del. et sculp. B. Vol. 21. p. 93. No. 11.

No. 2342. Die Geisselung des heiligen Andreas. Eins der berühmtesten Frescobilder des Domenichino in der Kirche S. Gregorio zu Rom. Gestochen von T. Folo 1799.

No. 2343. Die heilige Cäcilie vertheilt ihre Schätze unter die Armen. Fresco in S. Luigi degli Francesi in Rom. Gestochen von Franc. de Poilly. Prächtiger Druck.

No. 2344. Tod der heiligen Cäcilia. Fresco in S. Luigi. Joan Bapt. de Poilly sc. Prächtiger Druck.

No. 2345. Salomo und die Königin von Saba. Lunette aus S. Sylvester in Rom. G. Andran sc.

No. 2346. Esther. Ebenfalls Lunette aus S. Sylvester. G. Audran sc.

No. 2347. Begegnung des Kaiser Otto III. und des heiligen Nilus. Nach dem grossen Frescogemälde in Grotta Ferrata bei Rom, sonst das alte Tusculum. Gestochen von Carolus du Fresne. Sehr grosses und seltenes Blatt.

No. 2348. Der heilige Nilus heilt einen besessenen Knaben durch das Oel einer heiligen Lampe. Nach dem Frescogemälde in Grotta Ferrata. Gestochen von Ferdinand Ruscheweyh. Subscriptionspreis 6½ Thlr.

No. 2349. *Sibylla Cumaea.* Das Original in der Gallerie Borghese. Antonio Perfetti sc. 1828.

No. 2350. Die Jagd der Diana. Das Original in der Gallerie Borghese in Rom. R. Morghen sc. Schöner alter Abdruck, aber aufgezogen.

No. 2351. Cecilia. W. Sharp sculp. Prachtvoller Druck, vor der Schrift.

No. 2352. Der heilige Johannes. Fr. Müller sc. 1808. Prächtiger Druck.

No. 2353. *Ave Domina Angelorum.* Deckengemälde. Dom. Cunego sc. 1778.

No. 2354. Christus auf dem Oelberge. Audran sc.

No. 2355. Das Märtyrerthum der heiligen Agnes. Das überaus grosse Oelgemälde befand sich früher in der Kirche der heiligen Agnese und jetzt in der Academie zu Bologna. G. Audran sc. Schöner Druck, an den Seiten ohne Papierrand.

No. 2356. Die heilige Jungfrau des Rosenkranzes. *Madonna del Rosario.* Das Original-Gemälde, worin die Hauptfiguren fast über Lebensgrösse, befand sich in S. Giovanni di Monte und jetzt in der Academie zu Bologna. G. Audran sc.

No. 2357. *Diva Agnesia.* Nach dem 6 F. 10 Z. hohen und 5 F. breiten Gemälde in der Gallerie zu Kensington. Robertus Strange sc. 1759. Schöner Druck, wenig Papierrand.

No. 2358. Die heilige Jungfrau auf dem Throne von Engeln umgeben. Zu ihren Füssen der Evangelist Johannes und S. Petronius. P. del Po sc. B. P.-G. Vol. 20. p. 253. No. 23. Schönes grosses Blatt und guter Druck, doch über dem Haupte der Jungfrau ein Oelfleck und ohne Papierrand.

No. 2359. Magdalena und ihre Schwester vor Christus. Simonneau sc. Ohne Papierrand und aufgezogen.

No. 2360. Die Verwandlung der Daphne. Conr. Bloemaert sc. Sehr ausdruckvolles, schönes Bild. Guter Druck, aber ohne Papierrand.

GUIDO RENI.

(1575—1642.)

Guido hat sehr Ungleiches geleistet. Oft sind seine Arbeiten roh, bisweilen anmuthig, und niemals niedrig, immer ein edles Streben.

No. 2361. Das Märtyrerthum des heiligen Andreas. Gegenstück zu dem Frescogemälde von Domenichino in S. Gregorio zu Rom. No. 2342. J. Volpato sc. Sehr schöner Druck.

No. 2362. *Amoris Primitiae.* Eine Mutter, welche ihr schlafendes Kind bewacht. Rob. Strange sc.

No. 2363. *Ego vox clamantis in deserto.* Johannes predigt dem Volk in der Wüste. R. Morghen sc. Prächtiger Druck.

No. 2364. Die Doctoren der Kirche in Erwägung der Jungfrau Maria. W. Sharp sc. Vortrefflicher Druck, vor der Schrift. Das Original soll sich in Petersburg befinden.

No. 2365. Fortuna. Das Glück wird vom Genius ergriffen. Robert Strange sc. Das Original auf dem Capitol in Rom. Schöner Druck, aber fleckig.

No. 2366. *Ecce homo.* Das Original in der Königl. Gallerie zu Dresden. Ant. Krüger sc.

No. 2367. Die Aurora, Apollo auf dem Sonnenwagen. Berühmtes Deckenstück im Palast Rospigliosi. Gestochen von Jac. Frey. Schöner Druck, aber fleckig.

No. 2368. Derselbe Gegenstand. Gestochen von R. Morghen. Schöner alter Druck.

No. 2369. Die Taufe, nach dem Original in der Kaiserl. Gallerie des Belvedere zu Wien. Gestochen von Paul Gleditsch.

No. 2370. Magdalena. Grosses ovales Blatt. Aetzdruck. Von einem guten Stecher.

No. 2371. Himmelfahrt. Angeblich nach C. Maratti. Ohne Papierrand.

GIOVANNI FRANCESCO BARBIERI DETTO IL GUERCINO.

(1590—1666.)

No. 2372. Der Tod der Dido. Dieses grosse Gemälde befand sich sonst in der Gallerie Spada zu Rom. Rob. Strange sc. Schöner Druck.

No. 2373. Empfang der heiligen Patronilla im Himmel. Nic. Dorigny sc. Das Original in der Gallerie des Capitols zu Rom. Schöner Druck.

No. 2374. Aurora auf dem Sonnenwagen. Berühmtes Deckenstück in der Villa Ludovisi. J. Volpato sc. Schöner Druck.

No. 2375. *Abraham ancillam Agar dimittit.* Rob. Strange sc. Das Originalgemälde in der Mailänder Gallerie.

No. 2376. *Ecce homo.* Pietro Fontana sc. Vor der Schrift.

No. 2377. S. Anton da Padoa. Von Guercino selbst radirt. Sehr schöner Druck.

LAUR. LOLI,

geb. um 1612 zu Bologna.

No. 2378. *La récompense de l'étude. D'Après J. A. Sirani.* Allegorische Figur. Schwacher Druck.

CAMILLO PROCACCINI,

geb. zu Bologna 1546, gest. zu Mailand 1626.

No. 2379. Ruhe auf der Flucht nach Egypten. Bartsch P.-G. Vol. 18. p. 20. No. 3.

ANTONIO TEMPESTA,

geb. zu Florenz 1555, gest. 1630.

No. 2380. *Hebraicorum victoria ab Amalechitis reportata.* Das grösste Blatt des Tempesta, in schönem Druck. B. P.-G. Vol. 17. p. 128. No. 234.

SALVATOR ROSA,

geb. zu Renella bei Neapel 1615, gest. zu Rom 1673.

No. 2381. 6 Blatt Kriegsknechte, mit Rosa's Monogramm.

No. 2382. Lit. A. Ein besiegter Ritter, an Händen und Füssen gebunden, liegt unter einem Baume, auf welchem ein Kreuz. Der Name des Meisters ist unten rechts.

No. 2382. Lit. B. Copie des oberen Blattes.

No. 2383. Belisarius. R. Strange sc.

GIUSEPPE RIBERA LO SPAGNOLETTO.

No. 2384. S. Antonio. Oelgemälde in S. Agostino in Siena. Lasinio sc.

CARLO DOLCE,

geb. zu Florenz 1616, gest. 1686.

No. 2385. *Madonna delle Fiore.* C. Ernesto Hess sc.

No. 2386. S. Cecilia, von Knolle nach der Dresdner Gallerie. Vor aller Schrift.

NACHTRAG.

No. 462. Lit. A. Sechs Blätter nach Werken von Lucas Cranach, gestochen von W. Müller.

No. 757. Lit. E. Verehrung des Christkindes nach Francesco Francia, gestochen von A. Glaser. Vor der Schrift; siehe dasselbe Blatt vor aller Schrift No. 2329.

No. 770. Lit. D. Die Völkerscheidung. Frescogemälde im neuen Museum in Berlin von W. v. Kaulbach. J. Thäter sculp. Mit Linienschrift, chines. Papier.

No. 770. Lit. E. Zerstörung Jerusalems von W. v. Kaulbach. H. Merz sc. Vor der Schrift, chinesisches Papier.

No. 813. Lit. C. g. Die Aussetzung Moses. Ch. Köhler. Gestochen von J. Felsing.

No. 814. Lit. C. h. Die nächtliche Hora. Max Hauschild. Lithograph. Sächs. Kunstvereinsblatt.

No. 2074. Lit. B. Umrisse zur Veranschaulichung alt-christlicher Kunst in Italien vom Jahr 1200 bis 1600 nach Durchzeichnungen und mit Erläuterungen des Herausgebers J. A. Ramboux in Cöln. Heft 1 bis 6.

No. 2093. Lit. A. *Il tabernacolo della Madonna d'Orsan Michele di Andrea Orcagna. Firenze presso l'Autore. Disegnata da Franc. Pierraccini e incise Paolo Lasinio compilata da Giovanni Massellini.*

No. 2300. Lit. D. Die Nacht. Gemalt von Correggio, gestochen von A. Lefevre. Vor der Schrift.

No. 2324. Lit. A. Der Heiland am Kreuz. Gemalt von Sebast. del Piombo, gestochen von F. Forster 1851. Vor der Schrift, chinesisches Papier.

ZUSAETZE.

Seite 5.

Das Abschneiden der Papierränder hatte wohl überhaupt den Zweck, geheim zu halten, auf welche Weise man Abdrücke von Metallplatten machen könnte, nicht blos um zu verbergen, ob ein Abdruck mit dem Reiber oder der Presse hervorgebracht wurde, wie B. Rumohr vermuthet.

Seite 6.

Unentschieden bleibt es jedoch, ob die Krönung der Maria, von welcher sich in Paris ein Abdruck befindet, ein Druck von der Platte des Matteo Dei ist. Man müsste das Niello in Florenz mit dem Drucke in Paris vergleichen, um darüber zur Gewissheit zu kommen.

Seite 9.

Diese mit verschiedenen Kupferplatten gedruckten Blätter sind als frühe Vorläufer der weit späteren sogenannten Helldunkelblätter zu betrachten.

Seite 18.

Wir stimmen zwar der Meinung Herrn Schuchardts bei, dass Cranach d. A. die erste Anleitung in der Malerei von seinem Vater erhielt, glauben aber doch, dass er die Art und Weise seines Farbenauftrags von Niederländern erlernte, denn die Malereien der Deutschen, aus der Mitte des 15. Jahrhunderts, haben nicht die Glätte und Durchsichtigkeit niederländischer Gemälde, welche Lucas Cranach d. A. unmöglich von seinem Vater, sondern nur von Schülern des Johan van Eyk erlernen konnte. Es ist diese Glätte und Durchsichtigkeit bei Zeit- und Ortsbestimmungen der Gemälde, von den Kunstkennern viel zu wenig berücksichtigt worden. Der Farbenauftrag des L. Cranach und anderer deutschen Maler aus dem 16. Jahrh., von welchen wir namentlich Dürer, Amberger, Burgkmayr und Holbein d. J. anführen, unterscheidet sich jedoch noch auffallend von Malereien des J. v. Eyk und Memling, indem

diese Meister ihre Bilder pastoser untermalten, und sodann mit Farben, unter welche sie den von Joh. v. Eyk erfundenen Firniss mischten, lasirten, wodurch diese Malereien eine körnige und dennoch gleichsam gläserne Oberfläche bekamen, welche aber auch immer mikroskopische Sprünge hat, indess die vorgenannten Deutschen (insbesondere Cranach) auf eine Weise in Oel malten, wie die Aquarellisten Lasurfarben anwenden. Zwei treffliche Beweise hiervon sind die beiden Meisterwerke des Christoph Amberger in dem Berliner Museum. Wahrscheinlich untermalte J. v. Eyk mit Temperafarben, wie Theophilus Monacus anräth, und bediente sich seines Firniss zur Uebermalung. Bei den Deutschen vertrat oft der blosse Kreidegrund die Untermalung, so dass ihre Bilder Lasurfarbengemälden auf weissem Papiere ähnlich sind und die darunter befindliche Aufzeichnung durch die Oberfläche bisweilen deutlich zu erkennen ist, was bei altniederländischen, pastos untermalten Bildern niemals stattfindet.

Seite 32.

Es ist kein hinreichender Grund, Barbary eine burgundische Abkunft beizulegen, weil sich in der Sammlung der Frau Margaretha Gemälde von diesem Künstler befanden, denn sie war eine Beschützerin vieler, nicht blos burgundischer Künstler.

Seite 41.

Siehe meine Abhandlung über Schongauer (Kunstblatt No. 79. p. 329. 1840.). Das Fest der Reinigung Mariä fällt den 2. Febr., welcher 1488 ein Sonnabend war. Nach dem Gregorianischen Kalender (nach alter Zeitrechnung) ist der 2. Febr. der 14. Febr. Diese Berechnung verdanke ich Herrn Pastor Seidemann zu Eschdorf.

Seite 42.

Die Malereien des M. Schongauer haben sämmtlich einen geschmeidigern und dünnern Farbenauftrag, als die Werke des Johan van Eyk. Nur mit dem von Joh. van Eyk erfundenen Firniss war es Schongauer möglich, so dünn zu malen.

Seite 67.

In der Kaiserl. Gallerie zu Wien befindet sich eine Herodias von Burgkmayr, welche sehr den Gemälden des Luini gleicht. Ein Madonnenbild im Besitz des Herrn Stadtrath Hertel in Nürnberg. Eine grosse Altartafel, St. Ursula und ihre Frauen, jetzt in der Königl. Gallerie zu Dresden. Die Ausführung ist in den grossen Gemälden freier, als in den kleinen.

Seite 69.

Herr Schuchardt bemerkt eine Verschiedenheit der Monogramme des Lucas Cranach d. A., welche darin besteht, dass bei einigen die Flügel der Schlange mehr aufwärts gerichtet sind, bei andern mehr zurückliegen. Derselbe genaue Beobachter hat gefunden, dass die vorzüglichsten Werke des Meisters mit einer Schlange bezeichnet, deren Flügel aufwärts gerichtet sind, so dass andere Bilder mit der Schlange, welche die Flügel zurücklegt, wohl nur Bilder seyn mögen, die aus seiner Werkstatt hervorgingen. Noch müssen wir hinzufügen, dass Cranach sein Monogramm mit goldgelber Farbe nur auf solche Gemälde auftrug, die er mit besonderer Sorgfalt ausführte.

Seite 71.

Der Maler Grünewald wird von einigen Kunstkennern für einen Zeitgenossen, von andern gar für den Lehrer des Lucas Cranach d. A. gehalten. Man beruft sich auf das Altargemälde der Hauptkirche zu Halle; jedoch muss erst erwiesen werden, dass solches ein Werk des Grünewald ist. Dieses wirklich geistlose Bild hat mehr den Typus einer spätern Zeit, mehr das Ansehen einer Nachahmung Cranach'scher Werke, als eines Vorbildes.

Seite 81.

Ueber Hans Holbein d. J. Leben, Charakter und Werke, siehe Hegener und meine Beobachtungen auf einer Reise ins mittägige Frankreich.

Seite 85.

Siehe meine Abhandlung über das Bildniss des M. Morett im Kunstbl. No. 9. 1846.

Seite 109.

Dav. Wilkie, einer der berühmtesten Genremaler der neuern Zeit, starb als Director der Academie zu London.

Seite 115.

Da die Entwickelung der altniederländischen und holländischen Schule sich nicht in Kupferstichen und Lithographien darlegen lässt, für die Geschichte der Malerei aber von der grössten Wichtigkeit ist, so wird es wohl nöthig, diesem Mangel wenigstens einigermaassen durch ein chronologisches Künstlerverzeichniss, so weit die neueren Forschungen von Alfred Michiels, Arsène Houssaye und Abbé C. Carton dazu den Stoff darbieten, abzuhelfen.

Wenn auch Beweise vorhanden sind, dass schon im 10. u. 11. Jahrh-

Bischöfe ihre Kirchen und Klöster mit Wandmalereien schmücken liessen, so wurde insbesondere die Malerei in klösterlicher Ruhe gepflegt und in reicher Mannigfaltigkeit entwickelt, wozu die nächste Veranlassung die Verzierung der Bücher mit Arabesken und Bildern gab.

Ungeachtet Abbé Rive, jedoch nicht aus hinreichenden Gründen, in Zweifel zieht, dass Johann von Brügge 1371 Hofmaler des Königs von Frankreich, Carl's V., war, und Mr. Arsène Houssaye in seiner *histoire de la peinture* No. 1. behauptet, dieser Johann, welcher in den Diensten Carl's V. war, habe nicht Jean v. Eyk oder Jean de Bruges, sondern Jean le Wallon geheissen, so kann uns das doch nicht abhalten, mit diesem Miniaturmaler den Stammbaum der niederländischen Künstler anzufangen. Wir pflichten der Meinung sogar derer bei, welche ihn für den Vater jener kunstreichen Geschwister halten, von welchen Margarethe, eine Malerin, die Schwester der beiden berühmten Brüder Hubert († 1426) und Johan van Eyk († 1441) war. Andere halten ohne Grund einen Joes van Hyke für den Stammvater dieser Familie. Die Familie van Eyk wurde durch einen dritten Bruder Namens Lambert in neuerer Zeit vermehrt. Dieser Lambert ist jetzt einer der sieben Nothhelfer der Kunstkenner. Durch diesen Lambert van Eyk soll nun Antonello in der Bereitung des Firniss unterrichtet worden seyn, welchen wahrscheinlich Hubert, jedoch nach angenommener Meinung Johan van Eyk, erfand, und so wäre Antonello da Messina, der erst nach 1441 in den Niederlanden eintraf, wohl ein Schüler eines Eyk, aber nicht eines Johan van Eyk! — Es folgen nun als solche, welche die Firnissmalerei der Eyks kannten, darum aber nicht nothwendig deren Schüler im engern Sinne des Wortes waren: Hugo van der Goes † 1481. Albrecht van Ouwater, dessen ausgezeichneter Schüler Gerhard von St. Johannes war, welcher in der zweiten Hälfte des 15. Jahrh. lebte und schon in seinem zwanzigsten Jahre starb, woraus man schliessen kann, dass auch der Meister um diese Zeit lebte. Dirck Stuerbout lebte zu Folge eines seiner Werke 1462. Peter Christophsen lebte um 1449, und da man von ihm mit Zuverlässigkeit nur ein Gemälde kennt, so können ihm viele Gemälde zugeschrieben werden, deren Urheber unbekannt sind. Er ist also auch einer von den sieben Nothhelfern. Gerhard van der Meire, † 1447, neigt sich mehr zu dem Styl der Cölner Schule als zu Eyk's Schule hin. Johann Meire, des Gerhard Bruder († 1471?). Da einen van der Weyden Mr. Alfred Michiels im Tom. III. *histoire de la peinture* p. 408 zurücknimmt, so führen wir hier nur zwei Künstler mit dem Namen van der Weyden auf: Roger van der Weyden † 16. Juni 1464 und Goswin van der Weyden, Sohn des Roger van der Weyden. Goswin lebte noch 1535. (Michiels T. III. p. 406). Sehr zweifelhaft ist es, ob Roger de Bruges zu der Familie van der Weyden gehörte und

was für ein van der Weyden der gewesen sey, den Mr. Houssaye (T. I. p. 106) schon 1444 sterben lässt. Siehe meine Reise nach Spanien p. 266 bis 269.

An Vorige reihen sich an: Josse de Gand (vielleicht malte er in Fresco 1451 zu Genua). Lieven de Witte. Dirk de Harlem oder Thierry in Harlem geb. 1462, jedoch waren schon 1468 Gemälde von ihm in dem Rathhanssaale zu Louvain (Löwen) zu sehen. Dierick Stuerbout ist wahrscheinlich kein Anderer als Dirk de Harlem. Wir übergehen die Zahl der Künstler, welche 1468 Carl der Kühne herbeirief, um Brügge zu seiner Vermählung mit Decorationen zu schmücken (Michiels T. II. p. 412). Johann Memling (oder Hemling) lebte um 1479. Juan Flamenco ist ein Anderer als Johann Hemling. Siehe meine Reise nach Spanien p. 312. Hieronymus Bosch † 1518 (?). Cornelius Engelbrechtsen lebte wahrscheinlich um 1550. Quintin Messys † 1529. Matsys ist richtiger als Messys, jedoch nicht mit dem Kupferstecher Matsys zu verwechseln. Die folgenden Künstler wurden der Eyckschen Schule abtrünnig, indem sie italienische Einflüsse in sich aufnahmen, welche nur als Gährungsstoff wirkten, ohne zur Vergeistigung zu führen. Durch Martin Hemskerk und Johann Gossart, genannt Mabuse, verfiel die Malerei der Niederländer und Holländer in eine Nachahmung des M. Angelo, welche an die Fabel vom Frosch erinnert, der sich aufbläht, um die Grösse des Stiers zu erreichen. Mabuse starb 1532. Bernhard van Orley, geb. 1471, schloss sich an Raffael an und ist der einzige der niederländischen Schule, welcher sich italienischen Meistern gleichstellen kann, wenn er auch Raffael zu erreichen nicht vermochte, und lebte noch 1535. Michel van Coxcie, Schüler des Bernhard. Lucas van Leyden, geb. 1494 † 1533. Joachim Patenier, Landschafter, lebte um 1535. Heinrich de Bles (Heinrich Blässe, wegen einer weissen Locke so genannt), Zeitgenosse und Rival des Patenier. Johann Schoreel, geb. den 1. Aug. 1495, † den 6. Decemb. 1562. Wir schliessen hier das Verzeichniss der altniederländischen und holländischen Künstler mit Schoreel, welcher einer der würdigsten Nachfolger der Eycks war.

Wir dürfen nicht unerwähnt lassen, dass der in so vielen Rücksichten verdienstvolle Director Passavant ein gründlicheres Erforschen der Geschichte der niederländischen und holländischen Künstler angeregt hat.

Seite 118.

Mr. Gachard fand in einer Rechnung des Johann Abonnel vom Jahre 1431 fol. 54 v. folgende Stelle: „*A Lambert de Heck frère de Johannes de Heck, peintre de monseigneur, pour avoir été à plusieurs fois devers mon dit seigneur, pour aucunes besognes que mon dit seig-*

neur voulait faire. Hierauf gründet sich die Entdeckung eines bisher noch unbekannt gebliebenen Bruders des Johan van Eyck.

Seite 147.

Nach Dr. Kugler's Handbuch der Kunstgeschichte lebte Adrian van Ostade von 1610 bis 1685.

Seite 184.

Michel Dorigny, geb. 1617, Schüler des Malers Vouet, Nachahmer seines Meisters, stach viele Gemälde desselben in einer wilden Manier. Nicolas Dorigny, geb. zu Paris 1657, Sohn des Michel Dorigny, war ein geistreicher Stecher grosser Werke italienischer Meister, wovon seine Blätter nach Guercino (die Apotheose der heiligen Petronilla, siehe No. 2373 d. Samml.) und die Raffael'schen Tapeten (No. 2169) Beweise sind. N. Dorigny ist dadurch für die Geschichte der Kunst von Wichtigkeit, dass er auf würdige Aufgaben hinwies und durch seine Werke dargethan hat, dass Form die Aufgabe des Stechers ist, die nur durch geistreiche Zeichnung gelöst werden kann. Holloway, der ebenfalls die Cartons zu Hamptoncourt stach, waren die Striche die Hauptsache und hoffte im Netze seiner Schraffire den Raffael'schen Geist zu fangen. N. Dorigny starb 1746. Auch sein Bruder war Maler und Kupferstecher. Zwei ältere Dorigny gehören der Schule von Fontainebleau an und lebten um 1560.

Seite 188.

William Hogarth, geb. 1697 zu London, † 1764. Selbst Hogarth's Verehrer gestehen, dass er ein schlechter Maler, ein uncorrecter Zeichner und mittelmässiger Kupferstecher war. Der Tadel findet mehr Zuhörer als das Lob, Wenige erkennen das Schöne, indess das Hässliche Jedem auffällt, weshalb der Strafprediger auf ein beifälliges Publicum rechnen darf, da Jeder glaubt, dass sich die Vorwürfe nicht auf ihn, sondern einen Andern bezögen. Darum erregten Hogarth's Darstellungen des Lasters in seiner vollen Hässlichkeit Aufsehen und erwarben ihm als gerechten und eifrigen Sittenrichter Beifall, allein als Satyriker können wir ihn nicht gelten lassen, denn dieser wendet sich vom Abscheulichen mit Widerwillen ab und nur das Komische, das arglos Thörige, ist Gegenstand seiner Neckereien. Lichtenberg sagt daher eben so witzig als wahr, dass man die Erklärungen zu Hogarth's Caricaturen im Ton von Knittelversen schreiben müsse.

Seite 194.

Demnach wären die Deutschen ohne Zweifel die Erfinder des un-

mittelbaren Abdrucks von Metallplatten auf Papier, ohne Hülfe von Gyps- und Schwefelabdrücken.

Seite 194.

Der Carton zu dem Ecce homo befindet sich in der Academie zu Turin.

Seite 195.

Herr Dr. Kugler macht auf eine Verwandtschaft zwischen den Jugendwerken des Correggio und den Meisterwerken des Mantegna aufmerksam, und der Einfluss des Letzteren auf jenen ist unverkennbar.

Seite 202.

Möglich ist es wohl, dass Ant. Razzi die Nebenfiguren zu der von Mantegna gezeichneten mittleren Gruppe hinzufügte, jedoch müsste dann dieser Stich in eine spätere Epoche versetzt werden, womit die zarte Behandlung, welche früher dem M.-Antonio eigen war, sich nicht vereinigen lässt.

Seite 203.

Bei den unfreundlichen Verhältnissen, welche zwischen Michel Angelo und Raffael stattfanden, stach M.-Antonio während der Zeit, dass er in einem freundschaftlichen Verkehr mit Raffael stand, wohl nichts nach den Werken des M. Angelo.

Seite 205.

Das Täfelchen auf Marc-Antonio's Blättern ist bei späteren Arbeiten ein Atelierzeichen und Merkmal, dass der Meister nur wenig dabei gethan hat; bei früheren Stichen des Marc-Antonio ist das Täfelchen ein Beweis von Bescheidenheit, die ihn abhielt, seinen Namen auf Stiche zu setzen, die er nach Werken des Raffael ausführte. Marc-Antonio's Chiffer ist wahrscheinlich ein Merkmal, welches die Epoche seiner Selbstständigkeit bezeichnet.

Seite 244.

Cimabue und Giunta da Pisa werden als diejenigen angeführt, welche in ihren Gemälden Bildnisse in engerer Bedeutung des Worts anbrachten. Von Giunta zeigte man in S. Maria degli Angioli ein Kreuz, an dessen Fusse der Bruder Elias kniete, welcher wahrscheinlich dies Crucifix malen liess. (A. Morrona *Pisa illustrata.*) Man betrachtet dies als einen Beweis, dass Cimabue und Giunta im 13. Jahrhund. die Kunst von den byzantinischen Einflüssen in einem Grade befreiten und hoben, der es ihnen möglich machte, lebendige Gegenstände nachzubilden, ohne von den Schulformen gehemmt zu werden. Allein in einem Briefe schreibt Heloise an Abälard: „Wenn uns schon die Bilder abwe-

sender Freunde angenehm sind, welche die Erinnerung auffrischen und die Sehnsucht der Abwesenheit mit eitlem und leerem Trost erleichtern, wie viel angenehmer sind uns erst die Briefe, welche die wahren Züge des fernen Freundes bringen!" Es waren also schon zu damaliger Zeit Bildnisse nichts Ungewöhnliches, und Abälard starb bereits den 21. April 1142 und Heloise den 17. Mai 1163. (Abälard und Heloise. Ihre Briefe und die Leidensgeschichte übersetzt von Moritz Carrière.)

Seite 263.

In Rouen befindet sich im Museum eine Copie nach der Madonna di San Sisto. Statt des heiligen Sixtus kniet vor der heiligen Jungfrau ein Bischof. Ich halte dies Gemälde nicht einmal für das Werk eines Italieners: denn die Malerei ist dazu nicht pastos genug und das Bild hat ganz den Ton der zahllosen Copien nach italienischen Meisterwerken, mit welchen vormals die Kirchen in Frankreich angefüllt waren und es zum Theil noch sind. Insbesondere verrathen die feinen Contoure und Drucker von einer rothen Farbe, welche gleichsam auf das fertige Bild gezeichnet wurden, um den Formen mehr Eleganz und der Arbeit den Schein von Vollendung zu geben, den französischen Copisten.

Seite 288.

Die Kupferstecher haben die ältern venezianischen Meister fast gänzlich unbeachtet gelassen, so dass wir uns genöthigt sehen, hier Einiges nachzutragen, da keine schön gestochenen Blätter uns Gelegenheit gaben, die in vielen Hinsichten allgemein wichtige ältere Geschichte dieser Schule darzulegen.

Ohne Zweifel ist der Bau der St. Markuskirche der Anfang einer künstlerischen, bis in späte Zeiten sich fortsetzenden Kunstthätigkeit, welche jenen feierlichen, aber auch prunksüchtigen Charakter erst spät gegen den Reiz heitrer und kräftiger Sinnenlust vertauschte. Um 532 stand an dem Orte, wo jetzt die Markuskirche ihre strahlenden Kuppeln erhebt, eine kleine Kirche. 828 wurde die Leiche des heil. Markus nach Venedig gebracht und der ihr zu Ehren aufgeführte Bau brannte mit dem Dogenpalaste 976 zugleich ab. Der Neubau soll in der unglaublich kurzen Zeit von 1043 bis 1071 ausgeführt, und nach Graf Cicognara's Meinung das Werk venezianischer Künstler seyn. Es liegt aber nicht in der Sinnesweise eines eroberungssüchtigen und Handel treibenden Volks, welches Alles wagt, gewinnen und geniessen will, sich der Mühe zu unterwerfen, die von einer ausdauernden Kunstthätigkeit unzertrennlich ist.

Um 1227 wird ein Maler Giovanni angeführt, wahrscheinlich ein Zögling der von Griechen in der Strasse S. Salvatore errichteten Malerschule.

Etwas später wird ein Sor Filippo genannt.

Die Verfassung der Malerinnung ist von 1290.

Dem 14. Jahrhundert gehören an: Lorenzo, Guariento, Nicoleto Semitecolo.

Von Magister Paulo pentore weiss man, dass er 1340 den 20. Januar eine Zahlung erhielt.

Andrea di Murano lebte um 1400.

Des Luigi Vivarino da Murano vorzüglichstes Werk, vormals in der Scuola di S. Girolamo, ist um 1414 gemalt.

Giovanni e Antonio Vivarini lebten 1444.

Johannes de Alemania e Antonius de Murano arbeiteten gemeinschaftlich 1445. Schon durch diesen Johannes könnte die Oelmalerei nach Venedig verpflanzt worden seyn.

Ein Gemälde des Jacobello del Fiore ist bezeichnet mit 1421 den 13. November.

Donato Veneziano 1459.

In der Kirche S. Gregorio zu Venedig sah man ein Altarbild von Rugerii. (Wahrscheinlich Roger van der Weyde, er war 1436 besoldeter Maler der Stadt Brüssel und lebte 1477 nicht mehr.) Wenn nun Mr. l'Abbé C. Carton fast bis zur Gewissheit beweist, dass Antonello da Messina nicht vor dem Jahre 1470 nach Italien zurückkehrte, so ist es viel wahrscheinlicher, dass früher durch Roger van der Weyde die Eyck'sche Kunst, mit Firnissfarbe zu malen, in Venedig bekannt wurde, als dass Giovanni Bellini dies Geheimniss von Antonello gelernt hätte, welches schon dem Roger längst bekannt war.

Bartolommeo Vivarino da Murano war ein Zeitgenosse des Giovanni Bellini und Gentile Bellini, von welchen letzterer nach Ridolfi's Angabe von 1421 bis 1502 lebte, Giovanni aber schon 1488 sich als Maler auszeichnete und in seinem 90. Lebensjahre erst 1516 starb. Bartolommeo Vivarini da Murano malte zwar früher in tempera, es ist aber gewiss, dass spätere Bilder aus den Jahren 1473 bis 1487 von ihm in Oel gemalt wurden. Boschini, der in den Zeitangaben sehr gewissenhaft ist, und dabei sich an die Jahrzahlen hält, die er auf Werken alter Meister findet, giebt an, dass Bart. Vivarini zwischen den Jahren 1473 bis 1487 in Oel gemalt, woraus nur folgt, dass Boschini keine frühere Jahrzahl auf Oelgemälden dieses Meisters fand, aber nicht bewiesen werden kann, dass Vivarini und Giovanni Bellini nicht schon früher in Oel gemalt haben. Wir müssen hier auf ein merkwürdiges Zusammentreffen von Umständen aufmerksam machen und den Zusammenhang derselben aufzufinden Forschern überlassen, welche die Belege vor Augen haben. Auf einem Gemälde, welches Antonello nach seiner Rückkehr aus den Niederlanden in Venedig gemalt haben soll, steht eine Jahrzahl, welche Herr

von Bast für 1445 und Herr von Keversberg für 1475 hält, worauf die Worte folgen: Antonello messaneus ma O. pinxit. Da nach Angabe des Herrn Boisserée die dritte Zahl nicht dieselbe ist, wie die zweite, welche eine 4 seyn muss, so kann die dritte Zahl keine 4 seyn. Schon darum glaube ich, dass Herr von Bast sich irrt und füge nur noch hinzu, dass nach alter Schreibart die Sieben, welche bisweilen diese Form Λ hat, der alten Vier Λ sehr ähnlich ist. Es hat also die Vermuthung des Herrn Abbé Carton die grösste Wahrscheinlichkeit, dass diese Zahl das Jahr 1475 bedeutet. Hieraus folgt nun, dass Bartol. Vivarino zwei Jahre früher in Oel malte, als jenes Gemälde entstand, welches mit Antonello da Messina's Namen und der Jahrzahl 1475 bezeichnet ist. Erwägt man noch folgende Umstände, dass Roger van der Weyde bis 1436 besoldeter Maler der Stadt Brüssel war, der Rath aber beschloss, zur Ersparung der Ausgaben, nach Roger keinen besoldeten Maler wieder anzustellen, und dass sich Roger lange Zeit in Italien aufhielt, weil es ihm wahrscheinlich in seinem Vaterlande an Erwerb fehlte, so ist es höchst wahrscheinlich, dass Roger bald nach 1436 seine Reise antrat und viel früher in Venedig eintraf, als Antonello da Messina, der ungefähr 1441 seine Reise nach Flandern antrat. Die ganze Geschichte, wie sich der Eyck Geheimniss, welches in den Niederlanden schon längst keines war, in Italien verbreitet, dass G. Bellini es dem Antonello abgelauscht, Bellini aber dem Antonio di Venezia anvertraut, dieser wieder Andrea del Castagno unterrichtet und Letzterer den Antonio ermordet habe, um das Geheimniss allein zu besitzen, ist ein Mährchen.

Vittore Carpaccio lebte noch 1495 und alle Gemälde, die man von ihm kennt, sind in Oel gemalt. Lazarus Bastianus (Vasari irrt, dass er hier zwei Maler anführt, von denen er den einen Lazarus, den andern Bastianus nennt), Giovanni Mansueti, Marco Veglia und wahrscheinlich noch ein Schüler des G. Bellini, der auf eines seiner Bilder Francischus Rizus pinsit 1513 schrieb, hatten die Kunst in Oel zu malen, ohne Geheimnisskrämerei von ihrem Meister gelernt.

Von einem noch weit wichtigeren Einfluss, als dass durch Giov. Bellini eine verbesserte Technik gelehrt wurde, war das Ausströmen einer Frühlingwärme seines Gemüths, wodurch die starren Formen, die aus den Mosaikbildern der Markuskirche in die venezianische Schule übergegangen waren, gleichsam schmolzen, fliessend wurden und Leben bekamen. Selbst Giovanni Buonconsigli, der il Marescalco Vicentino genannt wurde, ein braver Degen und tüchtiger Künstler, dessen Altargemälde in S. Cosimo alla Giudecca mit der Jahrzahl 1497 bezeichnet ist, war noch nicht völlig frei von den Fesseln byzantinischer Formen. Wie die ägyptische Kunst, selbst bei weiter Verpflanzung von dem heimischen Boden, ihr Prototyp, die Mumie, nicht loswerden konnte, so schlichen

den venezianischen Künstlern aus der Düsternheit der Markuskirche die starren Mosaikbilder nach. Auch Giambatista Cima da Conegliano hat in seinen Compositionen noch oft das Geradlinige und Symmetrische von Mosaiken, bei einer jedoch überwiegenden innern Belebung, indess Bellini's eigne Werke durch und durch beseelt sind, und die stille Heiterkeit eines edlen und frommen Gemüths in sich tragen. Francesco da Santa Croce Rizzi, dessen letzte Werke die Jahrzahl 1529 tragen, schliesst sich dem Conegliano an und sein Colorit ist noch heller.

Vincencio Catena (um 1530) und Girolamo da Santa Croce (malte zwischen 1530—1548) gehören zwar einer spätern Epoche an, allein der Geist ihres Meisters ruht auf ihnen. Auf der Grenzscheide steht Marco Basaiti. Es ist als eine Gunst des Himmels zu betrachten, dass die Bildungszeit dieses edlen Geistes in eine Epoche fiel, die frei von den Fesseln des alten Herkommens war und doch auch noch nicht der Rausch einer heitern Sinnlichkeit den Ernst verbannt hatte, so dass sich in seinen um 1520 entstandenen Werken Würde und Anmuth auf das Wunderbarste vereinen.

Die folgende Epoche, die glänzendste der venezianischen Schule, ist genug bekannt und Tizian's Meisterwerke haben die Stecher, in dem Irrthum mit dem Grabstichel malen zu können, an sich herangelockt, so dass von seinen vorzüglichsten Compositionen wenigstens Andeutungen sich durch schätzbare Kupferstiche geben lassen, weshalb wir uns überhoben halten, das Bekannte zu wiederholen. Giorgione Barbarelli da Castelfranco's Ruhm ist allgemein verbreitet. Er verdient, dass man ihn Giorgione nennt, denn in einem kurzen Leben von 34 Jahren (er starb 1511) überflog er die Höhe weit, welche seine Zeitgenossen erstiegen hatten. Leider sind seine Frescomalereien untergegangen und was sich von andern Werken erhalten hat, fand selten die Hand eines Stechers. Dennoch lebt er in eines Jeden Munde und so ist es überflüssig ein Mehreres zu sagen. Nur in einer technischen Hinsicht, welche selten berücksichtigt wurde, müssen wir auf einen Umstand aufmerksam machen. Giorgione's frühere Werke sind von ihm auf eine sehr verschiedene Weise gemalt, der Farbenauftrag ist dünn und äusserst durchsichtig und so behandelt, wie die Aquarellisten ihre Lasurfarben auftragen. Wir haben über dies Verfahren schon früher gesprochen und wollen nur daran erinnern, dass es die Methode der Maler war, welche nicht unmittelbar die neue Oehlmalerei von den Eycks erlernten, bei deren Werken immer eine pastose Malerei zu Grunde liegt, welche dann lasirt wurde. Da nun Giorgione 1477 geboren wurde, so fällt seine Lehrlingszeit noch in eine Epoche, wo es an Erfahrungen fehlte. So bedeutende Vortheile diese Methode auch darbot, da sie eine Durchsichtigkeit und Harmonie begünstigte, welche auf andere Weise schwer erreichbar ist,

so liess sie doch eine grosse Mannigfaltigkeit von Tinten nicht zu, so wenig wie solche bei getuschten Malereien stattfindet und erlaubte keine Ripentimenti. Da die Firnissfarbe, welche die Eycks erfunden, wieder verloren gegangen ist, deren sich noch Tizian und Correggio mit grosser Wirkung zur Lasirung pastos untermalter Bilder bedienten, so können die neuern Maler sich nicht mehr auf Lasuren verlassen, denen es an Dauerhaftigkeit fehlt, wenn man dazu Leinöl oder Mohnöl anwendet.

REGISTER.

A.

B.

C.

D.

E.

F.

G.

H.

J.

N.

O.

P.

Q.

R.

S.

T.

U.

V.

W.

Z.

DRUCKFEHLER-VERZEICHNISS.

Seite 13 Zeile 13 lies ihrer statt ihre.
- 19 - 6 - Verlangens statt Verlangs.
- 22 - 2 - Châsse statt Chasse.
- 31 - 14 - Benedetto statt Benedetta.
- 32 - 34 - aber statt oder.
- 50 - 8 - befremdliche statt befreundliche.
- 81 - 27 - Lådel statt Londel.
- 83 - 9 - Mentz statt Mentv.
- 95 - 4 - F. Mieris statt Fellieris.
- 101 - 22 - sey statt sei.
- 107 - 37 - (herausgegeben vom Maler und Dichter R. Reinick).
- 115 - 1 - Kunst statt Kunsth.
- 115 - 16 - Châsse statt Chaise.
- 115 - 23 - châsse statt chaise.
- 124 - 4 - Matham statt Matthen.
- 124 - 19 - C. van Sichem statt C. S. Vigem.
- 124 - 34 - von und nach Goltzius statt des Goltzius.
- 125 - 30 - Hondius statt Bondius.
- 129 - 31 - Geldorp statt Goldorp.
- 134 - 8 - Tassis statt Fassis.
- 136 - 22 - Kuyp statt Kuyz.
- 136 - 27 - Waterloo statt Waterlo.
- 136 - 38 - Teniers statt Tenniers.
- 137 - 9 - Dietrich statt Dittich.
- 137 - 26 - Teniers statt Tenniers.
- 137 - 34 - Waterloo statt Waterlo.
- 138 - 4 - Dietrich statt Dittrich.
- 138 - 13 - J. A. Klein statt A. Klein.
- 138 - 23 - Harmens Gerritsen van Ryn statt Herrmann Gervitz.
- 138 - 24 - Neeltje Willems van Zuitbroek statt von Suidbroeck.
- 145 - 1 - C. Erhard statt C. Chard.
- 147 - 10 - Schevelingen statt Schmelingen.
- 155 - 1 - hinstreben statt hinsterben.
- 161 - 8 - Wild radirt statt Radirt von Wild.
- 173 - 1 - Alp statt Alg.
- 175 - 1 - G. Edelinck statt B. Edelink.
- 176 - 27 - seiner statt seine.
- 178 - 38 - Kreuzung statt Kreuzzug.
- 179 - 15 - Jannot statt Jane.
- 189 - 17 - Meleager statt Adonis.
- 189 - 37 - ein statt im.
- 203 - 25 - angenommen statt aufgenommen.
- 204 - 16 - Faune statt Frauen.
- 210 - 25 - 1276 statt 1286.
- 245 - 33 - Perugia statt Perugio.
- 266 - 35 - unbildlichen statt mbildlichen.
- 270 ist eine Versetzung der Zeilen vorgefallen. No. 2214 soll vor den Worten: Heliodor, Pass. 105 gestochen von Joannes Volpato, stehen — allein im Druck fehlen die Worte: Heliodor, gestochen von Joannes Volpato. Die Nummer 2214 gehört zu dem Blatte Heliodor, No. 2215 aber zu Attila.

Druck von J. B. Hirschfeld in Leipzig.





